La metáfora en el arte

Retórica y filosofía de la imagen

Elena Oliveras

emecé arte



ÍNDICE GENERAL

Introducción

El arte es un modo de redescripción de la realidad, una manera de "hacer mundos".[1] Y esa función esencial se vuelve evidente en el trabajo de la metáfora. De allí que, lejos de ser un recurso retórico meramente "decorativo", produce una reorganización del mundo al que estamos acostumbrados, haciéndolo más claramente reconocible.

La metáfora no puede quedar reducida al mundo de la ficción separada de la realidad. No es un lenguaje menos en serio que el científico pues, al igual que éste, amplía nuestro conocimiento. Así lo entendieron filósofos de distintas orientaciones, como Cassirer, Whitehead, Heidegger, Gadamer, Ricoeur o Goodman, quienes observaron que la atención excesiva a las ciencias naturales encubrió la sustantiva importancia de la metáfora.

Es indudable que, dentro del campo filosófico, la obra más completa de las últimas décadas sigue siendo *La metáfora viva* de Paul Ricoeur,[2] aunque no podemos dejar de reconocer los aportes de Jacques Derrida, Paul de Man, Nelson Goodman o Richard Rorty, entre otros. En su ensayo *Como la luz tenue. Metáfora y saber*, Pier Aldo Rovatti destacó los trabajos de Derrida, Lévinas y Blumenberg.

Suzanne Langer consideró, en los años sesenta, que por su amplio reconocimiento la metáfora pasó a ser "nuestro capital circulante" (*stock in trade*).[3] Aclaró que, desde hace bastante tiempo, el problema del significado ha eclipsado casi por completo al problema de la observación "y el triunfo del empirismo en el campo científico, se halla amenazado por la sorprendente verdad de que nuestros datos sensoriales primariamente son símbolos".[4]

La observación de Langer nos lleva a pensar en el auge de la semiótica y del estructuralismo de los años sesenta, que puso en el centro del pensamiento teórico los conceptos de signo, símbolo, denotación, connotación, significado, comunicación, alentando el interés por la metáfora. Este interés no ha declinado con el paso del tiempo y se advierte, en la más reciente metaforología, la acentuación de la importancia de la relación filosófica entre metáfora y conocimiento. La metáfora se convierte así en una cuestión epistémica principal en la filosofía de fines del siglo XX, lo que viene a destacar y ampliar su centralidad en otros campos, como el de la literatura o el del psicoanálisis.[5]

Susan Sontag analiza estigmas *metafóricos* como el cáncer o el sida, que pasan a ser, en nuestra cultura, metáforas letales del miedo. Pero ¿qué pasaría —pregunta— si esas enfermedades pudieran ser vistas sin todos los significados (metafóricos) agregados? Como antes ocurría con la tuberculosis, están cargadas de connotaciones entre misteriosas e indeseables y en torno de ellas brotan temores generales que tejen una red de complicadas relaciones, las que finalmente no hacen sino dificultar la comprensión de la dolencia tanto como su cura.[6]

Observa Sontag: "Da la impresión de que algunas sociedades tuvieran la necesidad de algunas enfermedades para identificar [metafóricamente] con el mal",[7] a tal punto que éste ni siquiera puede ser nombrado. Es frecuente que en las necrológicas se diga de alguien que sufrió cáncer que murió de una larga y penosa enfermedad, sin llegar a designársela.

A la centralidad de la metáfora en los campos de la filosofía, de la literatura y del psicoanálisis se suma la atención que ha despertado en el campo de la neorretórica. Entre los estudios de mayor repercusión figuran los del grupo de Lieja o grupo μ, integrado por Jacques Dubois, Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet, François Pire y Hadelin Trinón. La inicial griega (μ) de la palabra metáfora que el grupo elige como sigla identificatoria es una prueba fehaciente del interés por esta figura del lenguaje, interés que Gérard Genette analiza en su ensayo "La retórica restringida", es decir, limitada a "la más prestigiosa de las metábolas".[8]

A todo esto se agrega, a principios de los años ochenta, el reconocimiento de la ubicuidad de la metáfora en el lenguaje cotidiano realizado por George Lakoff y Mark Johnson. En *Metaphors We Live by* (Metáforas de la vida cotidiana),[9] ellos destacan que la lengua está tan impregnada de metáforas (de uso), que aspectos fundamentales de nuestra experiencia no nos mueven a buscarlas porque los conceptos por medio de los cuales los aprehendemos son ya metafóricos. *Sembrar* el pánico, ser *dulce* o *amargo*, tener un pensamiento *brillante*, estar en una casa *alegre* son expresiones tan familiares como las de origen literal. Son metáforas *muertas*, lexicalizadas, en las que se ha perdido, al menos parcialmente, el efecto de sorpresa que caracteriza a la metáfora *viva* o de invención, un recurso esencial del lenguaje poético.

Acerca de la presencia de la metáfora, señala Nelson Goodman que ella

> [...] penetra todo el discurso, tanto ordinario como especial, y menudo trabajo nos echaríamos encima si buscáramos un párrafo puramente literal en alguna parte. En la prosaica frase precedente estimo que se dan nada menos que seis metáforas seguras o posibles —aunque gastadas.[10]

Por lo infructuoso, también nosotros desaconsejamos la búsqueda de párrafos puramente literales a lo largo de este libro. Sucede que, como cualquier otro texto, el que produciremos sobre la metáfora requiere necesariamente de su auxilio. Dice Derrida:

> No puedo *tratar de ella* sin *tratar con ella*, sin negociar con ella el préstamo que le pido para hablar de ella. No llego a producir un *tratado de* la metáfora que no haya sido *tratado con* la metáfora, lo cual de pronto parece intratable.[11]

Paradójicamente, el objetivo último está ligado de manera íntima al punto de partida. La metáfora resultaría entonces intratable en la investigación filosófica pues ninguna formación conceptual fija previa puede convenirle estrictamente.

Nuestra investigación —pluridisciplinaria— considerará aportes de la filosofía, del psicoanálisis, de la semiótica y de la neorretórica sin privilegiar ninguno de estos campos a expensas de los otros. En algunos momentos, conceptos elaborados por semiólogos o neorretóricos servirán para limitar el alcance de conceptos filosóficos mientras que en otros podremos inclinarnos por teorías filosóficas o psicoanalíticas que completen enfoques de aquellos autores.

El objetivo de este estudio es doble: teórico e instrumental, en tanto llegaremos a clasificaciones que puedan servir de herramientas para una lectura de la obra de arte a partir de sus variantes metafóricas. Nuestras clasificaciones son generales y cubren grandes grupos de variantes, por lo cual pensamos que ellas podrían dar lugar, en un futuro, a otras más detalladas.

La importancia del estudio de la metáfora visual para la comprensión del mecanismo metafórico en general deriva de su condición de *modelo*. A través de ese *modelo perceptivo visual* podremos entender lo que frecuentemente ha sido estudiado en el nivel de la imaginación, tal como corresponde a la metáfora verbal. Sostenemos entonces como hipótesis que así como la metáfora ha servido de modelo del trabajo poético, la metáfora visual sirve, a su vez, de modelo perceptivo visual del trabajo metafórico en general.

Consideramos que los estudios sobre la metáfora plástica o visual no han tenido aún el desarrollo que merecen. Si bien autores como Mac Cormac[12] reconocen su valor, sólo toman en consideración a la metáfora verbal.

Entre las escasas investigaciones sobre el tema sobresale *Metaphor and Art* de Carl R. Hausman, publicado en 1989.[13] El autor considera allí tanto a la metáfora verbal como a la visual e insiste en la dificultad de analizar esta última bajo el régimen de lo lingüístico, en tanto se agregan nuevos significados difícilmente codificables según los parámetros de la lengua. Al estudiar la metáfora en las artes plásticas, presenta ejemplos de obras de Giotto, Leonardo, Masaccio, Rafael, Vermeer, Constable, Cézanne, Matisse, Mondrian y Kokoschka. Interesado en profundizar los aspectos semánticos de la metáfora, Hausman llevará su análisis no sólo al campo del arte abstracto sino también al de la música.

Destacamos asimismo los trabajos del grupo μ, los de Virgil Aldrich y Catherine Kerbrat-Orecchioni. Asimismo, el de Eugénie De Keyser, presentado en el marco del Seminario que la Facultad Universitaria de Saint-Louis de Bruselas dedicó al tema de la metáfora en los años 1977-1979 y, más recientemente, el de Noël Carroll.[14]

Nuestros ejemplos extraídos de las artes plásticas pertenecen tanto a artistas extranjeros como argentinos. Un lugar especial le será dado a la obra de René Magritte por resultar, en más de un sentido, paradigmática en cuanto al uso de la metáfora.

Por exceder los límites de esta investigación, no se profundizará en la amplia gama de contenidos explícitos e implícitos de las obras analizadas (dejando esta tarea para futuros análisis); sólo intentamos producir un primer abordaje retórico como paso elemental, previo a una consideración hermenéutica profunda.

Si bien mantuvimos el esquema inicial de la primera edición, realizada en 1993, se ha actualizado y completado información, principalmente en lo referido al enfoque filosófico de la cuestión. Se agregó un subcapítulo dedicado a la actualidad de la metáfora en el arte del siglo XXI y también un capítulo referido a su presencia en el discurso filosófico de todos los tiempos.

En síntesis, este trabajo se divide en cinco tramos. En el primero se define el alcance del término "metáfora" desde distintas perspectivas teóricas. Luego, se describen las diferencias entre metáfora, símbolo y alegoría para pasar a las principales variantes metafóricas en el campo de las artes plásticas. A continuación, se considera la posibilidad del pensamiento metafórico de acceder a la verdad. Por último, se presentan algunas de las más notables imágenes metafóricas que, desde siempre, han nutrido y servido de expresión al pensamiento filosófico.

Esta obra tuvo su comienzo en investigaciones realizadas con la ayuda de una beca para investigador formado del CONICET en el período 1987-1989; mi lugar de trabajo fue el Centro de Investigaciones Filosóficas (CIF), donde recibí el apoyo permanente del Prof. Dr. Mario A. Presas. Luego, en 1991, un premio de la Fundación Paul Getty me permitió extender al campo de las artes visuales los resultados de la investigación iniciada en el campo de la neorretórica y la filosofía.

Corresponde manifestar mi agradecimiento a Ricardo Álvarez, quien tuvo a su cargo la primera edición de este trabajo que mereció, entre otros reconocimientos, el Premio al Ensayo del Fondo Nacional de las Artes (1993), el Premio al Libro del Año de la Asociación Argentina de Críticos de Arte (1994) y la Mención especial en el Premio Nacional de Lingüística, Filología e Historia de las Artes, otorgado por la Secretaría de Cultura de la Nación (1995).

Debo agradecer asimismo al equipo de investigadores que participó en esta edición: a Cecilia Fiel, cuya capacidad, entusiasmo e indeclinable apoyo la hizo participar en todas las etapas; a María Cecilia Grassino, por sus sugerencias en la localización de imágenes; a Sebastián Hilbrandt y Marcelo Chiantore, por su eficiente desempeño en tareas de corrección y ordenamiento de la información, y a mi hijo Andrés Fayó, por haber facilitado mi trabajo con la computadora, particularmente en lo referido a la digitalización de imágenes.

Vaya también mi reconocimiento a Esteban Lo Presti, quien, luego de aceptar el desafío de publicar mi anterior trabajo, *Estética. La cuestión del arte*, vuelve a manifestar su interés en mis investigaciones y su fe en la necesidad de pensar el arte, esta vez, a través de la metáfora.

E. O.
Diciembre de 2006

Notas

1 Cf. N. Goodman, *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor, 1990 (v. or., 1978).

2 P. Ricoeur, *La metáfora viva*, Buenos Aires, Megápolis, 1977 (1ª edición en francés, 1975).

3 S. Langer, *Esquemas filosóficos*, Buenos Aires, Nova, 1971, p. 66.

4 S. Langer, *Nueva clave de la filosofía. Un estudio acerca del simbolismo de la razón, del rito y del arte*, Buenos Aires, Sur, 1958, p. 32.

5 El psicoanálisis ha atendido en más de una oportunidad al trabajo de sustitución por semejanza propio de la metáfora. Entre los estudios de mayor interés destacamos "Metáfora y metonimia I y II" de Jacques Lacan (incluido en *El Seminario 3: La psicosis*, Buenos Aires, Paidós, 1986) y *El trabajo de la metáfora*, de J. Kristeva, M. Mannoni y otros, Barcelona, Gedisa, 1985.

6 S. Sontag, *La enfermedad y sus metáforas. El Sida y sus metáforas*, Madrid, Taurus, 1966. Sontag da un testimonio directo de la enfermedad de cáncer, que ella misma sufrió, explicando que "se supone que el cáncer es una enfermedad a la que son especialmente propensos los derrotados psíquicos, los inexpresivos, los reprimidos —sobre todo los que han reprimido la ira o el sexo—, tal como durante todo el s. XIX y parte del XX (de hecho, hasta que se encontró la manera de curarla) se consideraba la tuberculosis como una enfermedad típica de los hipersensibles, los talentosos, los apasionados" (p. 99).

7 *Ibíd.*, p. 101.

8 G. Genette, "La retórica restringida", *Investigaciones retóricas II*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974, pp. 203-222.

9 G. Lakoff y M. Johnson, *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra, 1998 (v. or., 1980).

10 N. Goodman, *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Seix Barral, 1976, p. 94.

11 J. Derrida, *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 36.

12 E. R. Mac Cormac, *A Cognitive Theory of Metaphor*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1985.

13 C. R. Hausman, *Metaphor and Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

14 Grupo μ, "Iconique et plastique, sur un fondement de la rhétorique visuelle", *Rhétoriques, sémiotiques*, Paris, Union Générale d'Editions, 1979, pp. 173-192; *Plan d'une rhétorique de l'image*, Comunicación presentada en el II Congreso de la Asociación Internacional de Semiótica, Viena, 1979; Virgil Aldrich, "Visual Metaphor", *Journal of Aesthetic Education* 2, 1968, pp. 73-87; "Form in the Visual Arts", *British Journal of Aesthetics* 11, 1971, pp. 215-26; Catherine Kerbrat-Orecchioni, "L'image dans l'image", *Rhétoriques, Sémiotiques*, Revue d'Esthétique, 1979 1/2, Paris, UGE., pp. 193-233; Eugénie De Keyser, "Polysémie de la peinture", *La métaphore. Approche pluridisciplinaire*, Bruselas, Facultés Universitaires Saint-Louis, 1980, pp.45-62; Noël Carroll, "Visual Metaphors", en J. Hintikka (ed.), *Aspects of Metaphor*, Kluwer Acadmic Publishers, 1994.

Capítulo I

EL TRABAJO SOBRE LA SEMEJANZA

> [...] *hablar por boca de otros cuerpos y otras almas.*
>
> Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*

Es por una peculiar debilidad de la inteligencia moderna que nos inclinamos a representar el fenómeno estético de un manera "demasiado complicada y abstracta", dice Nietzsche, pero si acudimos a la metáfora encontraremos allí una respuesta sencilla: "para ser poeta basta con tener la capacidad de estar viendo constantemente un juego viviente". Aclara que para el poeta auténtico la metáfora es una imagen que flota realmente ante él, en lugar de un concepto. Para él, la cosa no es un todo compuesto de rasgos aislados "sino un personaje insistentemente vivo ante sus ojos".[1]

Son los malos poetas, según Nietzsche, los que hablan en abstracto. Tomando como modelo a Homero, explica que sus descripciones son mucho más intuitivas que las de los demás autores. Él "intuye mucho más que ellos".

El ver como

Es propio de la metáfora permitirnos ver una cosa en otra,"hablar por boca de otros cuerpos y de otras almas" (Nietzsche). Su presencia en el discurso no hace sino testimoniar la *precariedad* de la figuración literal.

Desde el punto de vista retórico, la metáfora corresponde al arte del buen decir, torna más llamativo al lenguaje y permite que espontáneamente nazcan imágenes en la mente del receptor, capaces de captar las nuevas situaciones. ¿Qué mejor que la imagen del león para transmitir, de acuerdo con Homero, la fuerza y valentía de Aquiles? ¿Qué mejor que la imagen del sol para hacer referencia al personaje de Julieta concebido por Shakespeare?

Atendiendo a la diferencia entre imagen *percibida* e imagen *imaginada*, podríamos definir a la metáfora como una forma de percepción (para el caso de la metáfora visual) o de captación imaginaria (para el caso de la metáfora verbal)

Ahora bien, ¿qué es lo que hace posible el ver metafórico, es decir, el ver una cosa en otra? Es preciso hacer aquí una aclaración terminológica. No siempre cuando usemos la palabra "ver" atenderemos al sentido literal del término, que es aquel que corresponde a la metáfora visual. Cuando hablemos de metáfora en general, *ver* tendrá también un sentido metafórico, en tanto la imagen metafórica verbal no se presenta a la visión sino a la imaginación.

En *Poética*, destaca Aristóteles la importancia de la metáfora aclarando que la fuente de su esencia se encuentra en la semejanza entre los términos. "Usar bien la metáfora equivale a ver con la mente las semejanzas", leemos en *Poética* (1459 a). Así, ampliando nuestra primera definición podemos decir que la metáfora es *una forma de percepción o de captación imaginaria que encuentra su fundamento en la semejanza, es decir en un "ver como"*.

Agrega Aristóteles en *Retórica* (1406 b) que, si los nombres exóticos convienen a la epopeya por su carácter alejado de la realidad cotidiana, las metáforas convienen a la tragedia y la comedia, cuyos diálogos están compuestos en versos yámbicos. Reproducen éstos el lenguaje coloquial, donde junto a las palabras corrientes se encuentran los "adornos" de la conversación.



1. Giuseppe Arcimboldo. *Estate* (Verano), óleo sobre tela, 76 x 64, 1573. Museo del Louvre, París.

El poder creador de quien hace metáforas resalta por el hecho de que no se puede enseñar a hacerlas. Es un don natural, algo que "no puede recibirse de otro y es signo de una naturaleza privilegiada" (*Poética*, 1459 a).[1]

Paradigmáticos en el uso de la metáfora son los retratos de Arcimboldo (1527-1593). Anticipando el surrealismo del siglo XX, sus obras no fueron comprendidas en su tiempo. Fueron consideradas piezas extrañas, curiosas, pero de dudoso valor artístico. Más adelante, su influencia se revelaría en las imágenes dobles de Dalí, productos del "método" paranoico-crítico.

En *Verano* (de la serie de *Las cuatro estaciones*), Arcimboldo reemplaza las distintas partes de la cabeza femenina por frutas y hortalizas de estación (duraznos, peras, cerezas, pepinos). El vestido es de paja entretejida y ornamentada y en el pecho, a modo de prendedor, despunta un alcaucil.

Un similar procedimiento de sustitución por lo semejante se encuentra en el colchón intervenido por Sarah Lucas (1962) que integró la muestra *Sensations* presentada en la Royal Academy of Arts de Londres en 1997 y luego en el Brooklyn Museum of Art, donde fue censurada por el intendente de Nueva York, Rudolph Giuliani. En *Al natural*, la artista londinense juega, de un modo entre ingenuo y atrevido, con el reemplazo de partes del cuerpo femenino y masculino: los senos son melones; la vagina, un balde; el pene, un pepino y los testículos, un par de naranjas.



2. Sarah Lucas. *Au Naturel* (Al natural), colchón, melones, naranjas, pepino y balde, 84 x 167,6 x 144,8, 1994. Copyright de la artista. Cortesía Sadie Coles HQ, Londres.

A diferencia de *Estate*, en *Al natural* cada uno de los seis modificadores se recorta en el conjunto y se establece así una nítida separación entre ellos. No hay disolución de la identidad de los elementos, como suele suceder en la aglomeración de elementos heterogéneos que componen los rostros de Arcimboldo.

Sujeto y modificador

Para los retóricos, el trabajo metafórico sigue siendo considerado hoy, básicamente, el mismo que destacó Aristóteles: percibir semejanzas y así dar cuenta de nuevas situaciones a través de imágenes conocidas. Llamaremos a estas imágenes términos *modificadores*.

Para mantener distinciones presentadas por Monroe C. Beardsley en su *Estética* diremos que si el *modificador* es el sustituto del término literal, el *sujeto* es el destinatario de la nominación desviada.[3] Esta distinción se acerca a la de I. A. Richards entre *tenor* (sujeto, tema, asunto) y *vehículo* (idea bajo la cual se aprehende al sujeto).

Podemos observar que en algunas ocasiones, "metáfora" designa solamente al modificador. De acuerdo con este uso restringido, se dice que "león" es metáfora de "Aquiles", como "sol" de "Julieta", en tanto modifican la imagen literal, llana, de "grado cero",* no retórica, de los sujetos del enunciado (Aquiles y Julieta). En otros casos, cuando se habla de metáfora se entiende el conjunto de los términos sujeto-modificador o la relación entre ambos. Será este concepto abarcativo de metáfora el que mantendremos a lo largo de este estudio, estando en él implícito el sentido restringido que pueda darse a esta palabra.

Si "sujeto" es el tema, el asunto del que se habla, "modificador" es lo que se dice de ese asunto. Por eso, en la frase, el modificador es parte del predicado. En un trabajo posterior a su *Estética*, Beardsley lo llama término "predicativo".[4]

La distinción sujeto-modificador opera no sólo en la metáfora sino también en otras figuras retóricas. Cuando llamamos sinecdóticamente "vela" al navío, éste es el sujeto y aquélla el término modificador. La sinécdoque (como lo veremos en el capítulo VI) consiste en la sustitución de la parte por el todo o a la inversa, siendo la más frecuente la sinécdoque particularizante, es decir aquélla en la que la parte (por ejemplo, vela) reemplaza al todo (navío).

El tropo

De acuerdo con su etimología, *metaphora* es el transporte, la traslación, el desplazamiento. Indica también los cambios de luna. Por su parte, *phora* es la acción de empujar, de llevar hacia adelante. Alude al hecho de transportar una carga de un lugar a otro. *Metaphoricos* sigue designando en griego todo lo que concierne a los medios de transporte.

* "Grado cero" es un postulado teórico, un grado inexistente en el uso del lenguaje. Corresponde a un tipo de código translúcido, amodal, que permitiría ver el referente sin agregar ni quitar nada. Sería como ver un árbol a través de un vidrio absolutamente transparente. Los códigos que más se acercan al grado cero son los de las ciencias duras, como cuando se dice 2 + 2 = 4. La metáfora es uno de los grados más alejados del "cero". (Cf. R. Barthes, *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1975.)

Dice Derrida:

> *Metaphora* circula en la ciudad, nos transporta como a sus habitantes, en todo tipo de trayectos, con encrucijadas, semáforos, direcciones prohibidas, intersecciones o cruces, limitaciones o prescripciones de velocidad. De cierta forma —metafórica, claro está, y como un modo de habitar— somos el contenido y la materia de ese vehículo: pasajeros, comprendidos y transportados por la metáfora.[5]

La metáfora nos transporta en todo tipo de trayectos, tanto físicos como mentales. Nada escapa a su influencia. Hasta la misma palabra "metáfora" es metafórica ya que construye su significado a partir de otro que originariamente no le pertenece: la del transporte o desplazamiento de una carga de un lugar a otro.

Por su etimología, puede ser aplicada a todos los tropos en tanto "transportes" del significado propio de un término a otro. Tropo (del griego *tropos*, vuelta o giro) es un tipo de figura que modifica el significado de la palabra y deriva de la capacidad polisémica de ésta; consiste en convertir el significado corriente en un significado extranjero (*allotrios*), capaz de designar otra cosa.

Du Marsais (1676-1756), filósofo y gramático del siglo de las luces, nos dice que "las figuras son maneras de hablar alejadas de las naturales y ordinarias";[6] son giros de palabras y de pensamientos que permiten que surjan imágenes en la mente del receptor. Animan y ornamentan el lenguaje volviéndolo más llamativo y aportan un plus de sentido.

En cuanto a los tropos, Du Marsais nos da la siguiente definición:

> Los tropos son figuras en las que un nombre toma una significación que no es precisamente la significación propia de ese nombre; así, para entender qué es un tropo, hace falta comenzar por entender bien lo que no es la significación propia de una palabra.[7]

La metáfora, en tanto tropo, requiere saber cuál es el significado propio del término modificador, considerando que la relación metafórica produce el desvío de ese significado en la comparación con otro término:

> La metáfora es una figura por la cual se transporta, por así decirlo, la significación propia de un nombre a otra significación que no le conviene más que en virtud de una comparación que está en el espíritu. Una palabra tomada en sentido metafórico pierde su significación propia y toma otra nueva que no se presenta al espíritu más que por la comparación que se hace entre los sentidos propios de esa palabra y lo que se compara.[8]

Asimismo, cuando decimos "tomemos una copa" en lugar de "tomemos vino", se le está dando a "copa" un sentido distinto del propio. Como ocurre en

este ejemplo de metonimia, el tropo desvía a la palabra de su significado propio para referir a otro término de manera clara, llamativa o novedosa.

Hay figuras que alteran la construcción de la frase, como el anacoluto o la elipsis; otras, modifican el sentido de la palabra. Es el caso de los tropos, como vimos, cuyas tres formas ejemplares son, según Pierre Fontanier (1768-1844),[9] la metáfora, la metonimia y la sinécdoque (véase capítulo VI).

Muchas veces se alude a la diferencia de "soportes" distinguiendo entre *metábolas* y *parataxias*.[10] Mientras éstas alteran la organización sintagmática, aquéllas producen alteraciones paradigmáticas,* en grupos asociativos normalizados. En "Aquiles es un león", por ejemplo, abandonamos el paradigma de las cualidades humanas (valiente, osado, temerario, etcétera) para pasar al de los animales carnívoros. Este desvío de la norma resulta, como lo detallaremos más adelante, esencial a la figura. Lo encontramos claramente ejemplificado en *Tormenta II* (2005) de Miguel Rothschild; se sustituyen allí las líneas que representan la lluvia por signos de admiración y como consecuencia se traspasa el paradigma de lo icónico para llegar al de lo lingüístico (véase p. 180).

Si bien la metáfora, en tanto figura retórica, se desvía de la norma que aporta el lenguaje llano o literal, esto no supone que sea un lenguaje indirecto. Como veremos más adelante, en tanto *phainomenon*, ella se manifiesta de manera directa, sin la intermediación del lenguaje llano. Es un camino de acceso directo a las cosas, es decir que no pensamos primero en lenguaje literal y luego, cuando sentimos sus límites, buscamos un lenguaje metafórico.

Dice Hegel:

> [...] la expresión metafórica menciona sólo *un* aspecto, la imagen; pero en el contexto en que se emplea la imagen, el supuesto significado literal es tan próximo que se da al mismo tiempo inmediatamente, como si dijéramos sin separación directa de la imagen.[11]

En tanto pensamiento directo, la metáfora surge espontáneamente en momentos en que intentamos aprehender o comunicar hechos y situaciones complejos, como cuando decimos de alguien que "está en un *pozo* depresivo", que "tiene que *levantar* el ánimo" o que tal idea "no le *entra en la cabeza*". La metáfora permite que surja en la conciencia la imagen de lo que, de otra manera, permanecería indeterminado, borroso o difuso.

Considerar a la metáfora un camino indirecto es tomar al lenguaje llano como instancia primera y central en la producción del pensamiento. Si bien en el *análisis retórico* el nivel metafórico supone la existencia de un nivel literal, no se requiere en el *ejercicio retórico* pasar por éste para llegar a aquél. Lo que acabamos de señalar también es válido para todos los tropos.

Afirmamos antes que, por su etimología, la palabra "metáfora" puede ser aplicada a todos los tropos. Aristóteles designó con ella tanto al género como

* "Paradigma" designa un agrupamiento de elementos (lingüísticos o no lingüísticos), sea cual fuere el principio que justifique esa reunión. En este sentido, se consideran "paradigmas" a

a la especie, es decir tanto al tropo en general como a un tipo particular de tropo basado en la semejanza entre los términos. Destacó Paul Ricoeur que "este equívoco es interesante en sí mismo" pues revela un "interés por el proceso, más que por las clases" y propicia una reflexión global acerca de la figura como tal.[12]

Manteniendo la generalización aristotélica, Nelson Goodman se mostrará más interesado por la transposición o transferencia en general que por el trabajo sobre la semejanza particular a la metáfora. Como detallaremos en el capítulo VIII, su concepto de metáfora es amplio y en él pueden incluirse figuras tan diferenciadas como la sinécdoque, la hipérbole o la ironía. De este modo, el concepto de semejanza no entra necesariamente en la definición de metáfora propuesta por el filósofo estadounidense. Sin embargo, algunas de las figuras retóricas que él incluye en el campo metafórico sí lo contienen como, por ejemplo, la personificación.

Frente a la opción generalizante, que identifica metáfora y tropo, adoptaremos la particularizante, es decir aquella que entiende por "metáfora" sólo un tipo particular de tropo fundado en la semejanza entre los términos.

La "semejanza", en tanto cualidad común de cosas distintas, no debe ser confundida con la analogía. Ésta, según Peirce, corresponde a un tipo de signo icónico: el diagrama.[13] Si bien la analogía incluye a la semejanza, su sentido apunta a la correlación o correspondencia entre términos de dos o más conjuntos. A diferencia de la metáfora, que requiere de dos términos, la analogía supone la presencia de por lo menos cuatro. Funciona como un razonamiento inductivo, de manera que si

$$A : B :: A' : B'$$

Se compara la relación de A con B y la de A' con B' para llegar a establecer relaciones de analogía entre ambas. Se dice asimismo que A es homóloga de A'.

Platón comparó al Bien con el Sol pues la función desempeñada por el primero en el mundo inteligible es análoga, por su importancia, a la del segundo en el mundo sensible. Más adelante ampliaremos estos conceptos al referirnos a las consideraciones de Kant sobre el símbolo como representación analógica de su objeto.[14]

Metáfora y paráfrasis

Al ser la metáfora una forma de pensamiento directo no aceptará la paráfrasis. Ver en ella una mera ilustración del lenguaje literal supone un tosco desconocimiento de su *shock* perceptivo y de las resonancias emotivas que le son propias. La metáfora no ilustra, no representa ni traduce un contenido preexistente; por el contrario, *lo crea*.

Retomemos el ejemplo de Valéry que Eco elige en su ensayo "De la interpretación de las metáforas".[15]

Ce toit tranquile, où marchent des colombes,
Entre les pins palpite, entre les tombes;
Midi le juste y compose de feux,
La mer, la mer, toujours recommencée!

Ese techo tranquilo, surcado de palomas,
Entre los pinos palpita, entre las tumbas;
El mediodía puntual allí enciende sus fuegos,
¡El mar, el mar, siempre recomenzado!

¿Acaso podemos traducir los magníficos versos iniciales de *El cementerio marino* (1920) sin que se pierda su efecto poético? El poeta ve el mar como un techo tranquilo y las velas de los barcos como palomas blancas que caminan sobre él y como tumbas flotantes. Da cuenta así de la calma y la quietud en la que se abre paso el eterno renovarse del mundo.

Advierte Eco que Valéry hace referencia a techos franceses (grises) y no italianos (rojos). Se refiere al tejado que "parece irradiar reflejos plateados, metálicos, azulados o plúmbeos" cuando el sol del mediodía proyecta sus "fuegos". Agrega que para un lector italiano el *shock* perceptivo será más fuerte que para un lector francés.[16]

Los sentimientos que provoca el poema quedarían aplastados al descomponerse la captación intuitiva de la escena en una versión literal, como por ejemplo la siguiente: *El mar es como el tejado de un cementerio que palpita bajo la luz del sol que ilumina las olas, mientras el viento mueve las velas de los barcos.*

A la traducción del poema le caben dificultades similares a las señaladas por Kant a propósito de lo sublime. La facultad de la imaginación se enfrenta a sus propios límites, tanto cuando debe representar lo sublime matemático como lo sublime dinámico (relativo a la grandiosidad y el poderío de la naturaleza).[17]

En la intraducibilidad de la metáfora poética concurren el ritmo, la rima, los valores fonosimbólicos, etcétera. Dada la importancia de estos elementos, no podemos compartir el desprecio de Hegel por la materia sonora; a su juicio, mera "exterioridad accidental". Recordemos que, para él, lo importante es el contenido, con existencia previa e independiente de la forma. En las primeras páginas de las *Lecciones sobre la estética* leemos:

> [...] encontramos dos cosas: *en primer lugar*, un contenido, un fin, un significado, *luego* la expresión, la apariencia y la realidad de ese contenido. En la obra de arte no se da nada más que lo que tiene referencia esencial al contenido y lo expresa.[18]

Las consideraciones de Hegel, fruto de una ilusión idealista, no tienen en cuenta que en la obra de arte el contenido es siempre un *contenido formal*. La obra habla por sí misma y no como portadora de un mensaje preexistente. Del modo más concreto y contundente, la experiencia de la metáfora prueba, precisamente, la inexistencia de contenidos previos a la obra. Podríamos concluir que, con ella, las palabras, y sus contenidos, ingresan en el mundo *por primera vez*. Nos referimos aquí a las metáforas de invención, no a las metáforas muertas.

Notas

1 F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 1981, p. 83.
2 Aristóteles, *Poética* (trad. A. J. Cappelletti), Caracas, Monte Ávila, 1998, p. 28.
3 M. C. Beardsley, *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*, Cambridge, Hackett, 1981, p. 139 (1ª ed. 1958).
4 Cf. M. C. Beardsley, "Metaphor and Falsity", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Philadelphia, Temple University, vol. 53, 1976.
5 J. Derrida, *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 35.
6 C. Du Marsais, *Des tropes*, París, Brocas, 1730. Texto digitalizado por Gallica, Biblioteca Nacional de Francia, pp. 1-2.
7 *Ibíd.*, p. 14.
8 *Ibíd.*, p. 125.
9 P. Fontanier, *Les figures du discours*, París, Flammarion, 1968.
10 Cf. R. Barthes, *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica. Ayudamemoria*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974, p. 74.
11 G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal, 1989, p. 296.
12 P. Ricoeur, *La metáfora viva*, Buenos Aires, Megápolis, 1977, p. 28.
13 Ch. S. Peirce, *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974, p. 47.
14 Véase p. 95.
15 U. Eco, "De la interpretación de las metáforas", *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992, p. 162.
16 *Ibíd.*, p. 171.
17 Cf. E. Kant, *Crítica de la facultad de juzgar*, Caracas, Monte Ávila, 1991, pp. 158-178.
18 G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, op. cit., p. 74.

Capítulo II

DESANUDAR LA CONEXIÓN LEXICAL

De acuerdo con el lingüista Roman Jakobson (1896-1982), existen dos formas generales del pensamiento: una, basada en el mecanismo metafórico; otra, en el metonímico.* En el primer caso se establecen relaciones de semejanza entre los elementos; en el otro, de contigüidad. Esta distinción, hoy clásica, permitió rever la clasificación de los trastornos del lenguaje conocidos como afasias. Se pudo observar que, en algunos casos, el afásico encontraba alterada su facultad —metafórica— de relacionar por semejanza, es decir que no podía trabajar normalmente con todo lo que fuera del orden del sinónimo. En otros casos, se encontraba alterada su facultad —metonímica— de establecer relaciones de contigüidad, de alineación, de coordinación sintáctica.

Un salto paradigmático

¿Cuál es el "grado de realidad" que mantiene el *giro o desvío retórico* de la metáfora y de la metonimia? Es fácil observar que ésta es más realista pues se sitúa *en las cosas*, como fragmento de una serie espacial o temporal existente más allá del acto del lenguaje. La sinécdoque la acompaña en su realismo al basarse en relaciones concretas y actuales de inclusión. Decir, metonímicamente, "tomemos una copa" en lugar de "tomemos una bebida alcohólica" no supone salir de la secuencia real, como sí salimos de ella al decir "Nureyev es un junco". Tampoco salimos de la secuencia real cuando llamamos sinecdóticamente "botones" al empleado de hotel encargado de hacer mandados u otros servicios.

La metonimia y la sinécdoque producen una *redistribución paradigmática* que afecta la organización usual de términos dentro de un mismo grupo asociativo. La metáfora, en cambio, es menos realista. Produce un salto paradigmático por el que se reemplaza a un miembro de un paradigma por un miembro de otro paradigma distinto. Como señaló Nelson Goodman, "la aplicación de un término es metafórica sólo si, hasta cierto punto, es contraindicada".[1]

* Para un mayor detalle del mecanismo metonímico véase el capítulo VI.

En relación con otras figuras retóricas la metáfora acentúa el hecho de ser un fenómeno del lenguaje. Las conexiones que establece no se encuentran en el mundo de la experiencia cotidiana, extralingüística. Son imaginarias, ficcionales, aunque esto no supone —como veremos en el capítulo XIII— que no guarden relación con la "verdad" o con lo "real".

Tempranamente Du Marsais observó que la metáfora supone una comparación "que está en el espíritu".[2] Por su parte, Lacan destacó que en la metáfora "la significación domina todo".[3]

> La metáfora supone que una significación es el dato que domina y desvía, rige, el uso del significante, de tal manera que todo tipo de conexión preestablecida, diría lexical, queda desanudada.[4]

Sobre una conexión lexical previa, la metáfora *crea* un nuevo sentido desviado. Se opone entonces a la metonimia y a la sinécdoque como podría oponerse un discurso poético a otro "realista". Sostuvo Lacan que

> [...] podría ser una definición del estilo poético decir que éste comienza con la metáfora y que allí donde no hay metáfora tampoco hay poesía.[5]

Por otra parte:

> [...] la metonimia anima ese estilo que se denomina, en oposición al estilo simbólico y al lenguaje poético, el estilo realista.[6]

El poder de hacer metáforas entra, en opinión de Lacan, en la acción específicamente *humana* ya que está totalmente excluido que un animal haga metáforas. Éstas son impensables "en la psicología animal de la atracción, del apetito y del deseo".[7] El hombre, "animal simbólico" de acuerdo con Cassirer, podría ser definido entonces como "animal metafórico".

Al desanudar la conexión lexical, el creador de metáforas quiebra los marcos referenciales establecidos e introduce una lógica que le es propia. Se ha llegado a ver en la metáfora el despliegue de otra lógica que es la de la contradicción absoluta, una "verdadera negación", el "análogo semiótico de la psicosis", donde se manifiesta, en el decir de Georges Bataille, la "erectibilidad" del referente.[8] Insistiendo en el quiebre de los marcos referenciales establecidos remite, en última instancia, al concepto lacaniano de infranqueabilidad significante-significado.*

Utilizando la terminología de Greimas[9] se podría decir que el lexema** que forma metonimia o sinécdoque no es sentido como extraño a la isotopía,* salvo en casos particulares poco frecuentes. La metáfora, por el contrario, aparece inmediatamente como extraña a la isotopía del texto en el que se inserta. Es siempre vista como una atribución impertinente. El efecto de extrañeza que surge de tal impertinencia semántica conducirá a la *hipérbole* de la imagen trasplantada.

* Lacan toma la barra del algoritmo significante-significado de Saussure como una barrera resistente a la significación. Recordemos que el lingüista suizo interpretaba a la línea que separa al significante del significado como un signo de relación.

** El lexema, a diferencia del semema, cubre la totalidad de semas. Es la palabra tomada en su sentido más global. Pottier lo representa como "atados de semas". Recordemos que "sema", tal como ha sido empleado el término por Pottier y Greimas, es la unidad semántica mínima. El semema es la palabra usada como una selección particular de semas en un determinado contexto. La palabra "cabeza", por ejemplo, puede designar tanto la extremidad superior del cuerpo como la parte de un conjunto ("pagar tanto por cabeza").

Podríamos decir, prolongando ideas de Susan Buck-Morss, que la hipérbole metafórica tiene un efecto "estético" superador de un estado generalizado "anestésico". En su artículo sobre Benjamin, "Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte", ella juega con la etimología de los términos *estética* (sensación o sensibilidad) y *anestésica* (pérdida de la sensibilidad). Al mismo tiempo confronta el significado de "estética" como disciplina que se ocupa del arte, y "anestésica" como técnica para que un cuerpo se vuelva inerme al dolor y otros puedan trabajar sobre él.

Buck-Morss estudia la "anestésica" o empobrecimiento de la percepción contemporánea relacionándola con la idea benjaminiana de *shock*. La causa más frecuentes de esa *anestésica* es el exceso de trabajo y de estímulos (*stress*). Dice Buck-Morss:

> En esta situación de "crisis en la percepción", ya no se trata de educar al oído no refinado para que escuche música, sino de devolverle la capacidad de oír. Ya no se trata de entrenar al ojo para la contemplación de la belleza, sino de restaurar la "perceptibilidad".[10]

Dando otro giro a las reflexiones de Buck-Morss, podemos afirmar que la "perceptibilidad" —anulada por la aceleración de la vida cotidiana y la banalidad en la que nos sumergen los medios de comunicación— podría ser recobrada gracias a la visibilidad hiperbólica de la imagen metafórica. Al ser perspicua, clara, inteligible, la metáfora permitiría recuperar la "estética" en el mundo moderno sometido al *shock*, tal como lo describió Benjamin y, con anterioridad, Poe y Baudelaire.

Metáfora y poesía

Retomando ideas de Valéry diremos que el centro de la creación poética y artística en general se sitúa en la metáfora. Recordemos que él se opone a una idea de creación basada en el genio o la inspiración y descubre en Leonardo da Vinci un modelo para la acción artística, el modelo de una mente capaz de asir relaciones entre las cosas "*cuya ley de continuidad se nos escapa*".[11] En su céle-

* Por "isotopía" debemos entender la norma semántica del discurso.

bre ensayo "Introducción al método de Leonardo da Vinci", Valéry muestra que el trabajo de este artista es consecuente con su capacidad de establecer relaciones que las personas comunes no ven, de producir "continuidades" entre las cosas.

La posibilidad del artista de establecer nuevas relaciones lleva a Valéry a afirmar que "el número de usos posibles de una palabra para un individuo es más importante que el número de palabras de que pueda disponer"[12]. Esos usos posibles, en número ilimitado, confirman que la permanencia y universalidad de los significados propios de los términos están lejos de ser asegurados.

La importancia del emisor en el proceso de producción metafórica fue destacada por John Searle al distinguir entre *sentence meaning* y *speaker's meaning*. Un enunciado es metafórico porque su autor quiere que lo sea y no por razones internas a la estructura del campo semántico.

El mecanismo metafórico pone de manifiesto la capacidad intuitiva del sujeto cuando ejerce, como ya observamos, uno de los mayores poderes de la mente: el poder ver una cosa en otra por relaciones de semejanza. Dada su ubicuidad en el lenguaje, la metáfora muestra el triunfo de la imaginación, "reina de las facultades", según Baudelaire, quien aclara:

> La imaginación crea, desde el comienzo del mundo, la analogía y la metáfora. Ella descompone toda la creación y, con los materiales reunidos y dispuestos según reglas de las que no se puede encontrar el origen, salvo en lo profundo del alma, crea un mundo nuevo y produce sensaciones nuevas.[13]

En *Del texto a la acción*[14] Paul Ricoeur considera imprescindible atender al funcionamiento metafórico para encarar una teoría general de la imaginación. ¿Qué acceso nuevo ofrece la teoría de la metáfora al fenómeno de la imaginación? Lo que ofrece es un planteo diferente: en lugar de abordar el problema desde la percepción, acentuándose el hecho de la separación entre percepción e imaginación, la teoría de la metáfora invita a reflexionar sobre la relación que ésta guarda con un determinado uso del lenguaje. De allí la importancia que Ricoeur asigna a la poesía. En su interpretación, la teoría de la metáfora permite ver en la imaginación un acto de innovación semántica que produce "un cambio de frente". En efecto, la imaginación ya no es vista como un apéndice o como una sombra de la percepción. Lo central no es lo visto sino lo dicho o, mejor, *lo poéticamente dicho*, es decir, el momento de emergencia de un nuevo significado partiendo de la suspensión de la predicación literal y de la consecuente reestructuración de los campos semánticos.

El poeta, ese "artesano del lenguaje" que engendra imágenes por medio del lenguaje, nos ubica en la dimensión de lo irreal dando pruebas del no compromiso de la imaginación con el mundo (aceptado) de la percepción. Nada mejor que la metáfora para contrastar con el orden del mundo percibido. Ella desordena y reordena creando semejanzas. Afirma Max Black que decir que ella

> [...] crea la semejanza sería mucho más esclarecedor que decir que formula una semejanza que existiera con anterioridad.[15]

Entre los filósofos que más insistieron en la *creación* que la metáfora concreta se encuentra Rorty. A la pregunta "¿cómo funcionan las metáforas?", responde que "es como preguntar cómo opera el genio".[16] Si lo supiésemos, el genio sería superfluo. Si supiésemos cómo funcionan las metáforas, éstas serían como las ilusiones de un mago, objetos de diversión y no, como lo son, muestras de genio y de progreso intelectual.

Al acercarse a la interpretación de la innovación metafórica, Rorty utiliza la expresión "ruidos poco conocidos". Dice:

> Si "comprender" o "interpretar" significa "situar bajo un esquema antecedente", las metáforas no pueden ser comprendidas o interpretadas. Pero si extendemos estas dos nociones para que signifiquen algo como "hacer uso de" o "enfrentarnos a", podemos decir que llegamos a comprender las metáforas de la misma forma en que llegamos a comprender los fenómenos naturales anómalos. Lo hacemos revisando nuestras teorías para que incorporen el material nuevo. Interpretamos las metáforas en el mismo sentido en que interpretamos semejantes anomalías —incorporando posibles revisiones en nuestras teorías que puedan ayudarnos a hacer frente a las sorpresas.[17]

El modelo natural anómalo sirve a Rorty para acercarse al mecanismo de invención metafórica que resulta, por esencia, desconocido. Hasta podríamos pensar que, a menudo, un hablante produce metáforas *por casualidad*.

También Heidegger —atento a los "descubrimientos" de poetas como Hölderlin o Trakl— sostuvo que las imágenes que el poeta hace surgir salen a la luz por primera vez en el decir poético. De allí que la poesía no se sirva de imágenes; "ella sirve a la imagen porque ella es originariamente *poiesis*, modo-de-ver-producir (Her-vor-bringem) y de formar (Bilden)".[18] El poeta no imita: pre-dice lo que nunca fue.

Como lo veremos más adelante, la *facultad fundante* de la metáfora resulta sobre todo evidente en sus variantes "denotativas" y "asociativas".

Notas

1 N. Goodman, *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Seix Barral, 1976, p. 84.
2 C. Du Marsais, *Des tropes*, París, Brocas, 1730. Texto digitalizado por Gallica, Biblioteca Nacional de Francia, p. 125.
3 Lacan, "Metáfora y metonimia I y II", *El Seminario 3: La psicosis*, Buenos Aires, Paidós, 1986, p. 320.
4 *Ibíd.*, p. 313.
5 *Ibíd.*
6 *Ibíd.*, pp. 328-329. Cf. asimismo R. Jakobson, "Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Distourbances", en R. J. y Morris Halle (eds.), *Fundamentals of Language*, La Haya, Mouton, 1956, pp. 76-81.
7 *Ibíd.*, pp. 313-314.
8 Cf. F. Gandon, *Sémiotique et Négativité*, París, Didier Erudiction, 1986, p. 56.

9 Cf. A. J. Greimas, *La semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1971; B. Pottier, "Vers una sémantique moderne", *Travaux de linguistique et de littérature*, 1964, pp. 107-138. Cf. asimismo L. Hjelmslev, *Prolegomena to a Theory of Language*, Baltimore, Waverly Press, 1953 (*Prolegómenos de una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1974) y T. Todorov, "Recherches sémantiques", *Languages*, nº 1, marzo 1966.

10 S. Buck-Morss, "Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte", *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Buenos Aires, Interzona, 2005, p. 190.

11 P. Valéry, "Introducción al método de Leonardo da Vinci", *Escritos sobre Leonardo da Vinci*, Madrid, Visor, 1987, p. 22.

12 *Ibid.*, p. 42.

13 Ch. Baudelaire, *Écrit sur l'art*, París, Librairie General, 1992, p. 259 (nuestra trad.).

14 P. Ricoeur, *Del texto a la acción*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001 (v. or., 1986).

15 M. Black, *Modelos y metáforas*, Madrid, Tecnos, 1966, p. 47.

16 R. Rorty, "Ruidos poco conocidos": Hesse y Davidson sobre la metáfora", *Objetividad, relativismo y verdad*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 236.

17 *Ibid.*, pp. 229-230.

18 A. L. Kelkel, *La légende de l'être. Langage et poésie chez Heidegger*, París, Vrin, 1980, p. 591.

Capítulo III

LA IDENTIFICACIÓN

"La metáfora no es una cosa sobre la cual hablar sea lo más fácil del mundo", apuntó Lacan.[1] Decir, en el caso de la comparación, que "A *es como* B" no es lo mismo que decir que "A *es* B".

A diferencia del *es* de equivalencia fuerte de la metáfora, el *como* de la comparación inmoviliza los términos de la relación. Ambos mantienen sus contornos respectivos, dados por el significado literal, y se conectan a través del "puente" que inaugura la palabra *como*.

La comparación

Como lo vimos en el capítulo I, las transgresiones de la metáfora —y de todos los tropos— recaen sobre una unidad (la palabra). Por ello, de acuerdo con lo observado por Du Marsais, para entender un tropo es fundamental comenzar por entender cuál es la significación propia de una palabra.

El transporte de la significación propia de una palabra a otra significación se realiza, según Du Marsais, "en virtud de una comparación que está en el espíritu".[2] La metáfora *supone* comparación; así, una palabra tomada en sentido metafórico pierde su significación propia y toma otra nueva porque subyace una concordancia (por semejanza) entre los sentidos propios de esa palabra y lo que se compara.

La dificultad de decodificación que entraña la metáfora reside en el hecho de que el término modificador sustituye al sujeto al que se hace referencia literal, como en el caso de "león" sustituyendo a "valiente". No es éste el caso de la comparación, en la que aparecen los dos términos relacionados, unidos por la palabra *como*.

Tomemos el ejemplo de *La Ascensión* de Jorge Macchi (1963), instalación que, en el marco de la LI Bienal de Venecia (2005), ocupó el espacio del Antico Oratorio San Filippo Neri, un edificio barroco del siglo XVIII. Se compara allí la Asunción de María —representada en una pintura de techo en el momento en que se eleva entre las nubes mientras los ángeles arrojan rosas— con el ascenso y descenso de un acróbata que salta sobre una cama elástica que imita la



3. Jorge Macchi (en colaboración con Edgardo Rudnitzky). *La Ascensión*, instalación y *performance* sobre cama elástica, con pieza musical para viola da gamba y cama elástica, Palagraziussi, Antico Oratorio San Filippo Neri alla Fava, LI Bienal de Venecia, 2005.

forma y las medidas de la pintura. La acción de la Virgen y la del acróbata pueden visualizarse simultáneamente; se establece entre ellas una relación de semejanza pues, de algún modo, el acróbata *es como* el ser que se eleva (o pretende serlo).

De acuerdo con el dogma mariano, la Virgen tuvo el privilegio de subir a los cielos en cuerpo y alma, mientras para el resto de los humanos la resurrección de los cuerpos llegará sólo con el fin del mundo. Ironizando sobre tal privilegio, Macchi lo traslada al mundo del común de los mortales quienes, esforzadamente, intentan elevarse. Pero la acción de despegue, siempre ineficaz, chocará con la realidad de la (prosaica) ley de gravedad. La ascensión en un mundo material permite a Macchi comparar lo terrenal y lo espiritual, el erotismo y lo sagrado, la informalidad del juego y la formalidad del ritual.

Otro interesante ejemplo de comparación es *Torturas* de León Ferrari (1920), basado en dos documentos: uno, extraído del diario *Página/12* del 13/6/2004, y otro, del grabado *Jacobo Molay en el tormento*, incluido en el libro *Persecuciones políticas y religiosas en Europa*. Confrontándolos, el artista habla de la continuidad del martirio, ejercido desde el poder, con referencia principal a las barbaries de los países más "desarrollados", como aquellas que tuvieron lugar en la cárcel de Abu Ghraib, donde se utilizaron procedimientos abusivos contra los presos iraquíes. De este modo, se pone en evidencia que la barbarie está más viva que nunca.

La Ascensión y *Torturas* son ejemplos —brillantes— de comparación. Ambos tienen por marco conceptual la religión católica. También coinciden en su posición crítica, aunque en Macchi el dato simbólico tiene más peso que el testimonial, crudamente expuesto por Ferrari, quien parece decirnos que, dada la gravedad de los hechos, no hay ya tiempo que perder.

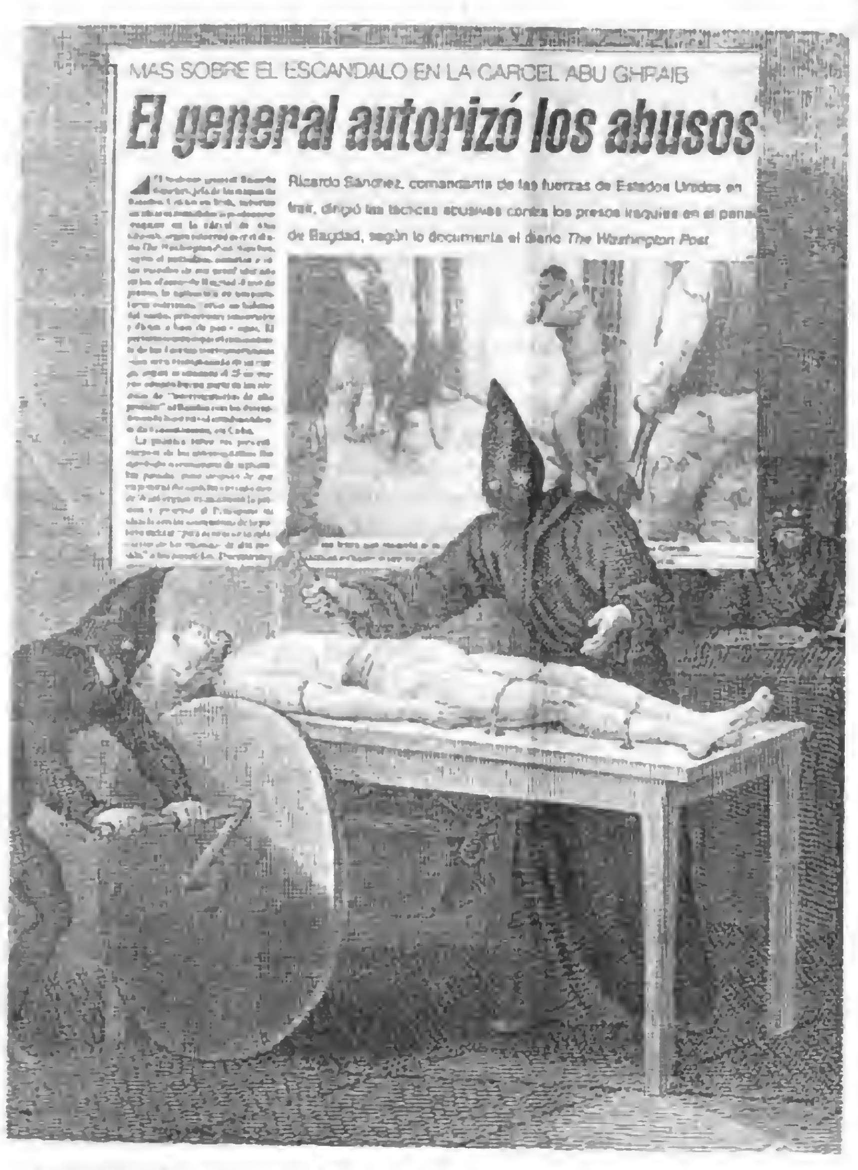
La comparación nos permite ver cosas y situaciones en paralelo, con límites bien definidos entre unas y otras. La metáfora, en cambio, es identificación. Observó Lacan:

> La dimensión de la metáfora debe sernos de acceso menos difícil que otros, con la sola condición de que reconozcamos cómo la llamamos habitualmente, a saber, identificación.[3]

La dimensión más desmesurada de identificación metafórica le hace decir a Gombrich que el caballo de madera es "el equivalente del caballo de 'verdad' porque metafóricamente puede ser cabalgado".[4] Un simple palo de escoba, equivalente del caballo real, lo sustituye. Y el niño, sobre él, se siente un verdadero jinete.

Ocupación del lugar

Al ser metafóricamente cabalgado, el caballo de madera *ocupa el lugar* del caballo de verdad. La metáfora posee entonces un doble valor: identificatorio y topológico. Trae a la memoria la "ocupación del lugar" en la identificación pri-



4. León Ferrari, *Torturas*, collage del diario *Página/12* del 13/6/2004 con *Jacobo Molay en el tormento*, grabado del libro *Persecuciones políticas y religiosas en Europa*, 37 x 28, 2004.

maria de Freud. "¿Acaso la metáfora —dice Julia Kristeva— no sería la celebración permanente de la identificación primaria?"[5]

Identificarse con el Otro es ponerse en su lugar, ocupar su lugar, y esta ocupación resulta imprescindible para entender la *impertinencia semántica* del mecanismo metafórico, tal como lo muestra la *Banqueta Kafka* de Ricardo Blanco (1940). Ubicándonos en el contexto kafkiano de *La metamorfosis*, Blanco produce una transfiguración de la banqueta, animalizándola. Su diseño la hace ocupar el lugar de un extraño insecto de muchos pies, un animal de pesadilla, como el que alteró el sueño —y la vida— de Gregorio Samsa, el protagonista de la novela que, al despertarse una mañana, se encontró convertido en un bicho enorme de innumerables patas. La "pesadilla" de la banqueta reside en una casi monstruosa transformación; en efecto, sus patas adoptan la forma de las extremidades de un insecto de cuerpo mullido y alargado, dividido en numerosos segmentos, como los de un ciempiés.

Interpreta Blanco que Samsa podría haberse visto transformado en un insecto o *lo que el horror indique*, por ejemplo, en una banqueta. El texto original de Kafka dice:

> Al despertar Gregorio Samsa una mañana tras un sueño intranquilo, encontrose en su cama convertido en un monstruoso insecto. Hallábase echado sobre el duro caparazón de su espalda y, al alzar un poco la cabeza, vio la forma convexa de su vientre oscuro, surcado por curvadas callosidades, cuya prominencia apenas si podía aguantar la colcha que estaba visiblemente a punto de escurrirse hasta el suelo. Innumerables patas, lamentablemente escuálidas en comparación con el grosor ordinario de las piernas, ofrecían a sus ojos el espectáculo de una agitación sin consistencia.



5. Ricardo Blanco, *Banqueta Kafka*, madera y terciopelo, 45 x 110 x 45, 1992.

El texto modificado por Blanco se presenta en estos términos:

> Al despertar Gregorio Samsa una mañana tras un sueño intranquilo, encontróse en su cama convertido en una simple banqueta. Hallábase echado sobre el duro maderamen de su armazón y, al alzar un poco la cabeza, vio la forma convexa de su asiento peludo, surcado por curvados pliegues, cuya prominencia apenas si podía aguantar la tapicería que estaba visiblemente a punto de desprenderse. Innumerables patas, lamentablemente escuálidas en comparación con la cantidad ordinaria de otras patas, ofrecían a sus ojos el espectáculo de una exageración sin consistencia.

Continuando en el campo de la literatura, nos encontramos con el ejemplo de Victor Hugo estudiado por Lacan: "Su gavilla (refiriéndose al personaje Booz) no era avara ni odiosa". Señala Lacan que gavilla (haz o manojo de hierbas) puede ser identificada a Booz* porque puede ocupar el lugar de Booz y ser así el sujeto de "no avara" ni "odiosa". En síntesis, la gavilla "es literalmente idéntica a Booz por su similitud de posición".[6]

La originalidad de la observación de Lacan reside en el hecho de estudiar la equivalencia en el nivel del significante y no sólo en el nivel del significado, como generalmente se hizo. Asimismo, y de acuerdo con su teoría general de la significación, en la metáfora la articulación significante resulta dominante con respecto a la transferencia de significado.

> Primero es necesario que la coordinación significante sea posible para que las transferencias de significado puedan producirse. La articulación formal del significante es dominante respecto a la transferencia de significado.[7]

Lacan insiste en la importancia de la dimensión sintáctica por sobre la dimensión semántica. Sólo sobre el sostén de una organización sintáctica podrá asentarse el desvío semántico.

> Lo importante no es que la similitud esté sostenida por el significado —todo el tiempo cometemos ese error— sino que la transferencia de significado sólo es posible debido a la estructura misma del lenguaje. La transferencia de significado, tan esencial en la vida humana, sólo es posible debido a la estructura del significante.[8]

Las referencias lacanianas a la posición del término "gavilla" como significante de la nueva significación encontrarán continuidad en nuestros planteos del capítulo VI, dedicado a la espacialidad de la metáfora. Veremos allí cómo ella superpone en un mismo espacio imaginario o perceptivo (según se trate de metáforas literarias o visuales) determinados semas comunes de los términos

* Booz es el personaje de "Booz endormi", incluido en *La leyenda de los siglos* de Victor Hugo.

relacionados. A diferencia de otras figuras retóricas, encontramos en la metáfora encabalgamiento de semas, es decir, *condensación.**

Hay condensación en la suma asesino-violador de "Emma Zunz" de Jorge Luis Borges.[9] Aarón Loewenthal se desdobla en la imaginación de Emma en dos personas: por un lado, el asesino real de su padre; por otro, la persona que de acuerdo con su plan de venganza pasaría a ser, en una historia inventada por ella, su violador. Ambos tienen una característica común: la de despertar el odio. En esto se identifican. Por ello, y ante la necesidad de castigar el ultraje, el violador imaginario ocupa el lugar del asesino real. Así, concluye Borges, la historia "se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero también era el ultraje que había padecido; sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios".[10]

Corrección del desvío

No debemos perder de vista que la identificación de los términos no anula totalmente su individualidad. Si bien el modificador ocupa el lugar del sujeto, no llega a suprimirlo. No existe entonces fusión total. La eficacia de la metáfora consistirá, precisamente, en mantener en perfecto equilibrio la *ilusión* de la identificación y la *realidad* de la separación. Esta doble situación hace que en la metáfora visual (que analizaremos en los capítulos X, XI y XII) se distingan dos momentos: el de lo *percibido* y el de lo *concebido.*** En el primero, se percibe el desvío que supone la identificación; en el segundo, se lo corrige mentalmente. En la metáfora verbal ocurre algo parecido. Si bien no opera en el nivel de lo percibido sino en el de lo imaginado, incluye asimismo dos momentos: el de captación imaginaria de la relación metafórica y el de la corrección mentalmente concebida.

En la metáfora visual, el nivel de lo percibido, correspondiente a la identificación, es el del primer impacto, el de la sorpresa. Luego, en un segundo momento, el receptor pasa del plano de lo impropio (percibido) al de lo propio (concebido). Partiendo del *es* de identificación (del mundo ficcional) llegará al *no es* (del mundo real). La identificación conduce entonces, necesariamente, a la corrección mental, que se desarrolla a través de un discurso basado en un saber preexistente.[11]

La importancia del plano de lo concebido queda clara si pensamos que es el que permite detectar el *desvío* retórico, es decir la distancia del "grado cero", que corresponde a lo considerado "normal".

* "De manera general, lo que Freud llamó condensación en retórica se llama metáfora; lo que llamó desplazamiento es la metonimia", señala Lacan.

** La distinción de dos niveles —percibido y concebido— entra en la misma definición de "retórica". Dice el grupo µ: "Podemos definir la retórica como la transformación reglada de los elementos de un enunciado de modo tal que a un nivel perceptivo del elemento manifestado en el enunciado, el receptor deba dialécticamente superponer un nivel concebido".

Resta distinguir un tercer momento, el propiamente metafórico, en el que juega la alternancia del *es* y del *no es*. Sorprende que la existencia de este juego tensional (que describiremos en detalle en el capítulo siguiente) no fuera reconocida por quienes, como el grupo μ, intentaron desmenuzar los mecanismos del hecho retórico. Ellos se limitaron a reconocer dos niveles: el de lo percibido y el de lo concebido.

Notas

1. J. Lacan, *El Seminario 3. La psicosis*, Buenos Aires, Paidós, 1986, pp. 312-3.
2. C. Du Marsais, *Des tropes*, París, Brocas, 1730. Texto digitalizado por Gallica, Biblioteca Nacional de Francia, p. 14.
3. J. Lacan, *El Seminario 3. La psicosis*, op. cit., p. 313.
4. E. Gombrich, *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Barcelona, Seix Barral, 1968, p. 27.
5. J. Kristeva, *El trabajo de la metáfora*, Barcelona, Gedisa, 1985, p. 58.
6. J. Lacan, *El Seminario 3. La psicosis*, op. cit., p. 314.
7. *Ibid.*, p. 329.
8. *Ibid.*, p. 326.
9. J. L. Borges, "Emma Zunz", *El Aleph*, Buenos Aires, Emecé, 1957.
10. *Ibid.*, pp. 65-66.
11. La presencia del discurso en la captación de imágenes fue estudiada en un texto anterior (cf. E. Oliveras, "Imagen y discurso", *Semiótica de las artes visuales*, Buenos Aires, CAYC, 1980, pp. 72-79). El pasaje al plano retórico muestra una forma particular de inserción del discurso lingüístico en la imagen. En consecuencia, la diferencia que presenta Langer entre "formas presentativas" y "formas discursivas" no debe ser interpretada en términos excluyentes sino complementarios (S. Langer, *Nueva clave de la filosofía*, Buenos Aires, Sur, 1958, pp. 97-122). La metáfora visual es una forma presentativa pues incluye cualidades del objeto captadas de manera simultánea en un solo acto de visión. Pero tal presentación espacial no excluye la participación de un discurso temporal que es el que permite "corregir" el desvío.

Capítulo IV

UN JUEGO TENSIONAL

La teoría interaccionista, iniciada en la tradición anglosajona por I. A. Richards y desarrollada luego por Max Black es una de las que mejor dan cuenta del juego tensional de la metáfora. Aceptar sus presupuestos supone cuestionar teorías que interpretan el proceso metafórico como una comparación elíptica.

Las teorías comparativas de la metáfora no logran explicar su carácter impertinente y hasta "escandaloso". No pueden interpretar su eficacia, nacida de una creación semántica y no de una simple extensión de significado. Pierden así de vista un hecho fundamental: a diferencia de la comparación, la metáfora es condensación. El *como* es desplazado para que en su lugar surja, con toda fuerza, la impertinencia del *es* de identificación.

Interacción

Para resaltar el juego tensional de la metáfora, I. A. Richards prefiere hablar no de sustitución sino de interacción entre los términos, entre lo que él llama *tenor* (sujeto, tema, asunto) y *vehículo* (idea bajo la cual se aprehende al sujeto) o, para decirlo con Beardsley, entre el *sujeto* y el *modificador*. La metáfora resulta así "el todo constituido por las dos mitades".[1]

Es interesante observar que si bien el modificador organiza nuestra visión del sujeto, no es menos cierto que el sujeto también afecta nuestra visión del modificador.

En el ejemplo que presenta Black, "El hombre es un lobo", el hombre es visto a través de los lugares comunes de la palabra *lobo*. Pero, paralelamente, el lobo es visto a través de los lugares comunes de la palabra *hombre*. De acuerdo con este enfoque interactivo:

> Si bien llamar lobo al hombre es colocarlo bajo una luz especial, no debemos olvidar que esta metáfora hace que el lobo nos aparezca como más humano de lo que ocurriría en otro caso.[2]

Literal-retórico

La no desaparición del sentido global del modificador ante la presencia de un atributo dominante es el fundamento de la teoría interaccionista desarrollada por Max Black:

> Para que la metáfora funcione el lector ha de atender conjuntamente al antiguo significado y al nuevo.[3]

El nuevo significado o significado retórico es el que resulta de la emigración de algunos semas del modificador para asociarse a un nuevo sujeto. Sin embargo, el antiguo significado o significado literal, en el que entra la totalidad de semas contenida en una palabra, si bien retrocede, se mantiene presente.

Lo que acabamos de señalar se pone de manifiesto en el caso de la metáfora *viva*, no así en el de la metáfora *muerta*. Se pierde aquí la conciencia de la impertinencia semántica, cuya variación diacrónica será objeto de estudio filológico. Con el paso del tiempo, la metáfora pierde el efecto de sorpresa de la metáfora *de invención*, convirtiéndose en metáfora de uso, lexicalizada, tan familiar como cualquier expresión literal. Actualmente son más que frecuentes las metáforas lexicalizadas en Internet y en el lenguaje de la computación; entre otras, *ratón* (mouse), *bajar* documentos o *ancho* de banda.[4]

Podemos observar que, a nivel pragmático, la metáfora pasa por tres momentos diferentes que corresponden a

- la metáfora de invención, que se propone por primera vez sin pertenecer al sistema de la lengua,
- la metáfora semilexicalizada, compartida por cierto número de hablantes,
- la metáfora lexicalizada o metáfora de uso.

Una muestra de metáfora lexicalizada es la catacresis, tropo que consiste en dar a una palabra sentido traslaticio para designar algo que carece de nombre propio especial. Es el caso de *pata* de la silla, *hoja* de la espada o *boca* de la botella.

Foco-marco

Debemos agregar que aun cuando el desvío de la metáfora se detecta en una unidad (la palabra) resulta siempre necesaria la presencia de un contexto. En este sentido, siguiendo a Black, dice Ricoeur que la metáfora debe ser analizada a nivel del sintagma y no exclusivamente a nivel del paradigma, es decir a nivel de la frase y no sólo de la palabra. Había aclarado Black que, en general, cuando hablamos de una metáfora relativamente sencilla nos referimos a una oración en la que se usan metafóricamente *algunas* palabras, en tanto que las demás se emplean en forma no metafórica.[5]

La teoría de la metáfora-enunciado de Ricoeur se asienta en la distinción de Black entre foco y marco. En el estudio IV de *La metáfora viva* concluye diciendo:

> Los dos análisis (de la metáfora-palabra y de la metáfora-enunciado) se vuelven no sólo complementarios sino recíprocos. Lo mismo que la metáfora-enunciado tiene como "foco" una palabra en mutación de sentido, el cambio de sentido de la palabra tiene como "marco" una enunciación completa en tensión de sentido.[6]

A diferencia de la comparación, la metáfora ejercita un particular juego tensional de inclusiones y de exclusiones semánticas pues, como observa Black, en el sintagma algunas palabras son empleadas metafóricamente mientras que otras no lo son. En la oración "el presidente aguijó (*plowes*) la discusión", sólo la palabra "aguijó" tiene un sentido metafórico y no las restantes.[7]

El juego tensional de la metáfora no opera en la comparación. En este caso el término *como* separa los términos puestos en relación sin identificarlos. Señaló Hegel a propósito de la comparación:

> [...] el sentido propiamente dicho y la imagen están decididamente escindidos, mientras que en la metáfora esta separación, aunque en sí dada, *no está todavía puesta*. Por eso ya Aristóteles distinguió también entre comparación y metáfora diciendo que en la primera se añade un "como" que falta en la segunda.[8]

Es-no es

Señala el grupo μ que el *es como* de la comparación trabaja en el estado intermedio de "una equivalencia débil que agrupa individuos con pocos caracteres comunes".[9] Por eso se diferencia del *es* "de equivalencia fuerte" de la metáfora. Observó Ricoeur que en el interior del *es* se produce la misma tensión que encontramos dentro de la metáfora-palabra y de la metáfora-enunciado. La tensión surge, en ese caso, de la alternancia *es-no es*.

> ¿Acaso no hay para el verbo mismo un sentido metafórico, en el cual estaría retenida la misma tensión que hemos encontrado antes en las palabras?... Para hacer surgir a la luz esta tensión, íntima a la fuerza lógica del verbo ser, es necesario hacer aparecer un "no es", el mismo implicado en la interpretación literal imposible, pero presente en filigrana en el "es" metafórico. La tensión estaría entonces entre un "es" y un "no es".[10]

La tensión surgida de la coexistencia del *es-no es* recuerda los preámbulos de ciertos cuentos de hadas, como aquellos exordios mallorquinos que dicen "*Aixo era y no era*" (esto era y no era).

Al comentar ejemplos del grupo μ para distinguir entre el "es de determinación" (la rosa es roja) y el "es de equivalencia" (sus mejillas son dos rosas), sostiene Ricoeur que en este último caso, para superar la interpretación literal

imposible, sería necesario hacer pasar el "como si" al lado de la cópula y escribir: "sus mejillas son-como rosas".

Para resumir las consideraciones precedentes, que serán ampliadas en el capítulo VI, diremos que el juego tensional de la metáfora se ejerce

- entre los términos de la relación: sujeto y modificador,
- entre dos significados: literal y retórico,
- entre el foco y el marco,
- entre el *es* y el *no es*.

Sujeto a la impertinencia semántica, el juego tensional metafórico permite ver lo que generalmente no vemos. Y ésta es, según Bergson, la función principal del artista, a quien califica de "revelador". Su trabajo es como una imagen fotográfica que no había sido aún sumergida en el baño que la haría aparecer.[11]

Considera Bergson que nuestras visiones cotidianas, limitadas al campo de las ocupaciones prácticas, se disipan como "*dissolving views*". Es que la vida exige que nos coloquemos anteojeras, que no miremos a nuestra derecha, a nuestra izquierda o hacia atrás, sino derecho hacia adelante en la dirección en la que tenemos que marchar para cumplir nuestras obligaciones prácticas.

Lo que hace el artista, sorprendiéndonos con la articulación tensional de la metáfora, es volver a poner las cosas en el centro para que, concentrándonos en ellas, podamos tener *una* experiencia. Tomamos el término "experiencia" en el sentido dado por John Dewey cuando afirma: "tenemos una experiencia cuando el material experimentado sigue su curso hasta su cumplimiento".[12] Sólo de vez en cuando tenemos *una* experiencia perfectamente individualizada, autosuficiente, delimitada de otras. Es cuando un trabajo se termina de un modo satisfactorio, un problema recibe su solución, un juego se ejecuta completamente. Una situación como la de comer, jugar una partida de ajedrez, mantener una conversación o escribir un libro queda de tal modo "redondeada", que llega a consumarse, sin sufrir interrupción.

Notas

1 I. A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford University Press, 1936, p. 90.

2 M. Black, *Modelos y metáforas*, Madrid, Tecnos, 1966, p. 53. Este enfoque interactivo constituye, según Mary Hesse, la mayor contribución de Black a la teoría de la metáfora (M. Hesse, *Models and Analogies en Science*, Indiana, University of Notre Dame Press, 1966, p. 163). Cf. M. A. Presas, "La verdad de la ficción. Estudio sobre las últimas obras de Paul Ricoeur", *Revista Latinoamericana de Filosofía*, Buenos Aires, CIF, vol. XIV, nº 2, julio de 1988, pp. 219-228.

3 M. Black, *Modelos y metáforas*, op. cit., p. 49.

4 Cf. I. Meyer, V. Zaluski y K. Mackintosh, "A Conceptual and Structural Análisis of Metaphorical Internet Terms", *Terminology*, vol. 4, nº 1, pp. 1-33.

5 Cf. M. Black, *Modelos y metáforas*, op. cit., p. 38.

6 P. Ricoeur, *La metáfora viva*, Buenos Aires, Megápolis, 1977, p. 202.

7 El ejemplo de Black, en traducción española, dice: "el presidente *aguijó* (*plowes*) la discusión" (M. Black, *Modelos y metáforas*, op. cit., p. 39). Pero en la traducción de *La metáfora viva* de Ricoeur encontramos reemplazada la palabra "aguijó" por "aró" (P. Ricoeur, *La metáfora viva*, op. cit., p. 132).

8 G. W. F. Hegel, *Lecciones de estética*, Madrid, Akal, 1989, p. 296.

9 Grupo μ, *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, 1982, p. 114.

10 P. Ricoeur, *La metáfora viva*, op. cit., p. 368.

11 Cf. H. Bergson, *La pensée et le mouvant*, París, Presse Universitaires de France, 1946, pp. 149-150 (nuestra trad.).

12 J. Dewey, *El arte como experiencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1949, p. 34.

CAPÍTULO V

LA IMAGEN METAFÓRICA

Señaló Aristóteles que la esencia de la imagen es "hacer ver" y que la metáfora participa de esa facultad. Ella "hace imagen", literalmente "coloca ante los ojos" (*Retórica*, III, 10, 1410 b 33). Gracias a las metáforas, las cosas se tornan más visibles y más aprehensibles. Y, en el caso de las metáforas de invención, se produce una especie de *shock* perceptivo que precede al trabajo lingüístico y lo motiva.

En *De Oratore*, Cicerón (III, pp. 38 y ss.) dice que la metáfora cumple con la función de sensibilización, que ella aporta brillantez y relieve al discurso. Para él, como para los teóricos de la Antigüedad, la poesía es pintura muda: *ut pictura poiesis*.

Podríamos decir que la metáfora es una especie de fenómeno *óptico*, por el que se logra la *puesta en foco* de la imagen llamativa de un término para la mejor captación de otro. Si bien éste cuenta con imagen propia resulta de menor impacto. Destaca Julia Kristeva que la metáfora "es un movimiento hacia lo discernible; es un viaje hacia lo visible".[1] Frecuentemente usaremos la palabra "ver" para dar cuenta de la acción metafórica pero el verbo no tendrá siempre un sentido literal. Éste corresponde a la metáfora visual y no a la metáfora verbal, que presenta sus elementos a la imaginación y no a la percepción. De esta manera, como lo aclaramos en el capítulo I, en muchos casos *ver* también tendrá un sentido metafórico.

Primeras, Segundas y Terceras Primeridades

A principios del siglo XX, Charles Sanders Peirce presenta uno de los enfoques de mayor interés referidos a los aspectos *visuales* de la metáfora. En su clasificación general de los signos la incluye dentro de los íconos, acentuando su conexión con rasgos perceptibles del objeto, con su *species*.* De acuerdo con el filósofo estadounidense:

* *Species*, vocablo latino incorporado a la lengua inglesa, alude a los rasgos exteriores de un objeto.

> Si un Signo fuera un icono, un escolástico podría decir que la *species* del Objeto emanada de él encontró su materia en el icono. Si el Signo es un índice, podemos pensarlo como un fragmento arrancado del Objeto, siendo ambos en su Existencia un todo, o una parte de ese todo. Si el Signo es un Símbolo, lo podemos pensar como encarnando la "ratio" o "razón" del Objeto que ha emanado del mismo. Todas éstas son, desde luego, meras figuras del lenguaje; pero serlo no les impide ser útiles.[2]

Los signos icónicos transmiten Ideas de Primeridad, es decir cualidades, apariencias, impresiones globales del objeto. Pueden ser clasificados según el grado de Primeridad que exhiben:

> Aquellos que comparten cualidades simples, o Primeras Primeridades, son *imágenes*; los que representan las relaciones, primordialmente diádicas o consideradas como tales, de las partes de algo por medio de relaciones análogas entre sus partes, son *diagramas*; aquellos que representan el carácter representativo de un representamen,* representando un paralelismo en alguna otra cosa, son *metáforas*.[3]

Si bien Peirce no ha dado desarrollo a sus ideas sobre la metáfora, los pocos comentarios que ofrece son de un valor incuestionable. Al analizar esos "breves comentarios", Carl R. Hausman deduce que, si las imágenes pertenecen a las *Primeras Primeridades* y los diagramas a las *Segundas Primeridades*, las metáforas deben pertenecer a las *Terceras Primeridades*.[4] Más adelante discutiremos esta última deducción al analizar la teoría de la metáfora de Nelson Goodman.[5]

Las imágenes pueden existir tanto si su objeto es real como imaginario; en cambio, los diagramas sólo justifican su existencia si tienen un objeto real a quien representar; por ello, acentúan ideas de Segundidad. Las metáforas, por su parte, acentuarían ideas de Terceridad, relacionalizadas con la conceptualización del objeto.

Recordemos que, según la terminología de Peirce, las ideas de Primeridad refieren a cualidades y apariencias; las de Segundidad, a diferencia de las de Primeridad que pueden existir aun cuando su objeto no tuviera existencia, mantienen una conexión real con éste. Un índice o síntoma de una enfermedad transmite este tipo de ideas: si no hubiera enfermedad no podría presentarse el síntoma. Para Peirce la fotografía también es un índice por la estrecha dependencia que mantiene con el objeto representado.

A diferencia de la fotografía, que sólo puede ser tomada si existe concretamente un objeto,[6] la imagen metafórica es producto de un *pensamiento* sobre el objeto. De allí que revele la existencia de Ideas de Terceridad, destacando —por sobre el objeto— la presencia de un sujeto capaz de resaltar algunas cualidades a expensas de otras.

Las ideas de Terceridad, esenciales al símbolo, suponen una interpretación capaz de "construir" determinados significados. Recordemos que, de acuerdo con Pierce, todas las palabras son símbolos pues han sido creadas para transmitir conceptos que el sujeto construye sobre el objeto.

* "Representamen" es, para Peirce, sinónimo de signo.

La existencia de rasgos específicos en cada uno de los tres signos generales peirceanos no niega la naturaleza mixta de los mismos. Por ello, si bien la metáfora es un icono, también retiene propiedades del símbolo. Asimismo, éste incluye al icono y al índice. La palabra "amaba", por ejemplo, es asociada a un icono mental de una persona enamorada de otra, a "la imagen que tenemos en nuestra mente de un amante y de su amada".[7] Los nombre propios, por su parte, si bien son símbolos, también contienen al índice por su conexión directa con lo representado.[8]

Como los símbolos, la metáfora supone conceptualización. Requiere de un proceso de selección sémica por el que se extrae el "carácter representativo" de lo representado para que pueda ser visto a través del paralelismo con otra cosa.

Decir "Nureyev es un junco" supone extraer del primer término sus cualidades más notables —elasticidad y flexibilidad— para realzarlas a través del paralelismo con la imagen del junco. Igualmente, en el modificador "junco" se operará una selección sémica similar. Sólo se considerarán algunos de sus rasgos y se eliminarán otros (por ejemplo, el hecho de ser un vegetal). Podemos hablar, en consecuencia, de un *doble* proceso de selección sémica.

Resumiendo nuestras consideraciones, diremos que, como el símbolo, la metáfora es concepto y que, como el icono, es imagen. A diferencia de la imagen, introduce un grado mayor de concepto y, a diferencia del símbolo, un grado mayor de iconicidad.

En sus estudios sobre la metáfora poética, Marcus B. Hester propone la expresión "iconicidad de sentido" *(iconicity of sense)*.[9] Winsatt, por su parte, ha forjado la sugestiva expresión "icono verbal" para describir la plenitud sensorial de la poesía y, por ello, su cercanía con formas de la pintura y de la escultura.[10]

Esto hace, de acuerdo con Hegel, a la vivacidad de la metáfora.

> Lo vivaz consiste en la intuitividad como representabilidad determinada que sustrae a la siempre general palabra de su mera indeterminidad y la sensibiliza figurativizándola.[11]

Podríamos decir que en la poesía, la palabra "pinta". Figura y sentido se fusionan y esta fusión constituye la esencia misma de la metáfora, amalgama de lo sensible y de lo conceptual. Acercándose a la pintura y a la escultura, la metáfora exalta su propia visibilidad; no es entonces mera representación de contenidos extrínsecos sino presentación de sí misma.

Está ausente del diagrama la exaltación de lo sensorial propia de la metáfora. Su función instrumental, gráfica, como medio de captación de relaciones que operan dentro de un objeto, lo hace indiferente a la plenitud sensible de aquélla.

Doble iconicidad

Si el ícono (i) se define por su relación de semejanza con el objeto (o) a nivel perceptivo, la metáfora reitera este trabajo sobre la semejanza ya que se encuentra en ella una doble iconicidad y una triple relación de semejanza.

ícono: i – o
metáfora: i – o – i – o

En la expresión "Aquiles es un león" tenemos, por un lado, la imagen de Aquiles y, por otro, la de un león. Además de la semejanza que esas imágenes mantienen con sus objetos existe una tercera relación de semejanza: la que se establece entre ambas. Si nos atenemos a la noción peirceana de paralelismo entre imágenes, sería más correcto hablar de *equivalencia* que de *parecido* entre ellas.

En el retrato de Françoise Gilot, *La mujer flor* (1946), Picasso no busca el parecido entre ese personaje y una flor. Su objetivo lo aleja de la opción realista —por la que se transcribirían cualidades simples de los objetos en cuanto a forma y color— para encontrar en la flor un *equivalente* de la vitalidad y belleza de quien fue su esposa.

En "La máscara y la cara: la percepción del parecido fisonómico en la vida y en el arte", Ernst Gombrich recuerda afirmaciones del artista incluidas en el libro de Françoise Gilot, *Mi vida con Picasso:*

> Un retrato realista no te representaría en forma alguna... no te veo sentada; tú no perteneces al tipo pasivo; sólo puedo verte en pie.[12]

Luego Gilot describe cómo el artista llevó a cabo la obra:

> Picasso recordó súbitamente que Matisse había hablado de hacerme un retrato con cabellos verdes y le gustó la idea. "Matisse no es el único que puede pintarte con los cabellos verdes", dijo. A partir de ese momento los cabellos se desarrollaron en forma de hoja y así después el retrato pasó a adoptar una simbólica estructura floral. Trabajó en los senos siguiendo el mismo ritmo curvilíneo. Durante todas estas fases la cara siguió siendo bastante realista. Parecía no acomodarse al resto. Lo estudió durante un momento. "En esta cara debo introducir una idea diferente!", dijo. "Aunque tu cara es un óvalo lo bastante alargado, para poder mostrar su luz y su expresión es preciso que la convierta en un óvalo muy abierto. Compensaré su longitud dándole cuerpo con un color frío, el azul. Será como una pequeña luna azul."[13]

Concluye Gombrich que "esta descripción nos proporciona indicios de las modalidades en que puede producirse la transposición de la vida en imagen".[14] Podemos decir, en otras palabras, que el citado relato nos brinda un claro testimonio de cómo Gilot y la flor se han ido transformando, de acuerdo con la visión del artista, en términos *equivalentes*.

Notas

1 J. Kristeva, *El trabajo de la metáfora*, Barcelona, Gedisa, 1985, p. 50.
2 Ch. S. Peirce, *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974, p. 24.
3 *Ibíd.*, pp. 46-47.
4 C. R. Hausman, "Metaphorical Reference and Peirce's Dynamical Object", *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, The Penkevill Publ. Co., Greenwood, Florida, verano de 1987, vol. XXIII, nº 3, p. 401.
5 Véase capítulo VIII.
6 En un texto hoy "clásico" de S. Sontag (*On Photography*, Nueva York, Dell Publishing Co., 1973), la autora sostiene que la fotografía podría ser considerada "el registro de una emanación". De esta manera, "tener una fotografía de Shakespeare sería como tener un clavo de la Cruz Verdadera" (p. 154).
7 Ch. S. Peirce, *La ciencia de la semiótica*, op. cit., p. 56. Cf. capítulo 13, p. 12.
8 *Ibíd.*, p. 72.
9 M. B. Hester, *The Meaning of Poetic Metaphor*, La Haya, Mouton, 1967.
10 W. K. Winsatt, *The Verbal Icon*, University of Kentucky Press, 1954.
11 G. W. F. Hegel. *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal, 1989, p. 298.
12 E. Gombrich, "La máscara y la cara: la percepción del parecido fisonómico en la vida y en el arte", *Arte, percepción y realidad*, Buenos Aires, Paidós, 1983, p. 46.
13 *Ibíd.*
14 *Ibíd.*, pp. 47-48.

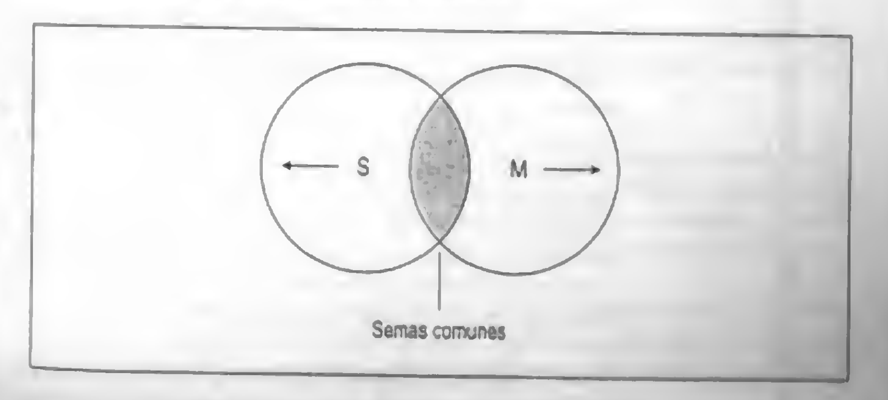
Capítulo VI

ESPACIALIDAD DE LA METÁFORA

Para entender en profundidad el mecanismo metafórico resulta imprescindible, en nuestra opinión, describir su *espacialidad*.[1] Ampliaremos aquí nuestras consideraciones del capítulo III acerca del *lugar* que ocupa el sujeto (S) y el modificador (M) en la relación metafórica, comparándolo con el lugar que ambos ocupan en la metonimia y la sinécdoque.

Fusión-separación

Es propio de la metáfora el asociar cualidades comunes de objetos distintos en un mismo espacio imaginario (para el caso del signo lingüístico) o perceptivo visual (para el del signo icónico). Esas cualidades comunes pueden ser estudiadas bajo la forma de unidades mínimas de significado o "semas",* para retomar la terminología de los lingüistas franceses.



* Nótese que la unidad mínima de significado (sema) es siempre, en la metáfora, una cualidad

Sostiene Fontanier que la metáfora consiste en

> Presentar una idea bajo el signo de otra idea más llamativa o más conocida que, por otra parte, no tiene con la primera ninguna otra relación que no sea la de conformidad o analogía.[2]

Acercándose a la definición de Fontanier, dice Richards que en la metáfora se logra la unión de "dos pensamientos de cosas distintas en actividad simultánea";[3] ella requiere de la presencia de dos ideas que "cooperen en un significado incluyente".[4] Searle sostiene algo similar cuando dice que "la metáfora nos da dos ideas por una".[5] Ya había observado Hegel que la imagen metafórica

> [...] se da particularmente cuando dos fenómenos o circunstancias tomados para sí más bien autónomos son puestos en uno, de modo que una circunstancia ofrece el significado que la imagen de la otra hace aprehensible.[6]

Podríamos agregar que en ella se impone una mirada *estereoscópica*, abarcadora de dos imágenes distintas en un solo acto de visión.

Es preciso aclarar que nuestro gráfico corresponde, en términos generales, al "nivel concebido",[7] aquel que al incorporar un cierto conocimiento de los objetos del mundo "corrige" la identificación total sujeto-modificador. Resultaría cómico pensar en alguien que ante la expresión "Aquiles es un león" imaginara al héroe con la cola peluda del animal. También para las metáforas, como destaca Eco, "existen límites de interpretación".[8]

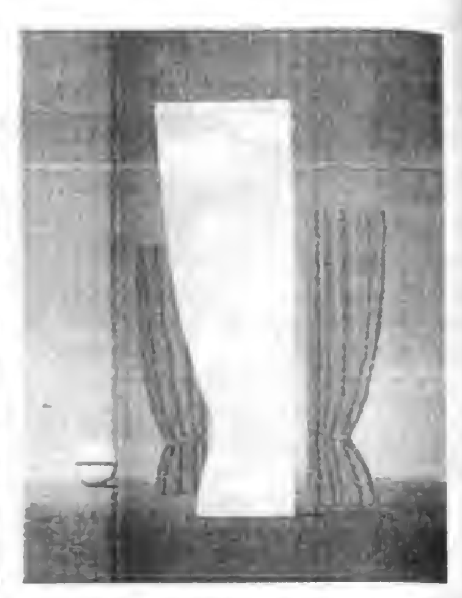
Sabemos, por experiencia directa o por la información enciclopédica, que los términos que la metáfora pone en relación no se superponen totalmente sino sólo en razón de algunos semas comunes. Nuestro gráfico ilustra, además, la situación de la metáfora visual *in absentia parcial* del sujeto (que analizaremos en detalle en el capítulo X). Es el caso de obras como *La violación* de René Magritte (1898-1967), que muestra algunas partes del sujeto-rostro mientras que otras son reemplazadas por elementos corporales semejantes en sus formas: ojos por senos, nariz por ombligo y boca por pubis. También en sus *collages*, Antonio Berni recurre a la sustitución por semejanza; así los ojos de Juanito Laguna son botones y la pata de uno de sus monstruos es una pata de silla o un aglomerado de monedas.

Notemos que la metáfora visual *in absentia total* del sujeto sólo presenta uno de los términos a la percepción: el modificador, siendo aquél totalmente fagocitado por éste. Es el caso de *La Gioconda* de Magritte, donde el rostro desaparece bajo la forma de un cascabel, activando un conjunto de connotaciones que serán estudiadas en el capítulo XI.

Pero aun en los casos de encabalgamiento total a nivel de la percepción, el receptor producirá una reubicación imaginaria tendiente a corregir el desvío. Sabe que algunas cualidades pueden superponerse mientras que otras no. En consecuencia, se mantiene siempre, en última instancia, la superposición parcial indicada en nuestro gráfico.



6. René Magritte. *Le viol* (La violación), óleo sobre tela, 65 x 50, 1934.

7. Leonardo da Vinci. *La Gioconda*, óleo sobre tabla, 77 x 53, c. 1502. Museo del Louvre.
8. René Magritte. *La Joconde* (La Gioconda), gouache sobre papel, 32.5 x 26.5, 1962.

En las metáforas literarias, sujeto y modificador se dirigen a la imaginación, mientras que en la comparación visual y en la metáfora visual *in absentia parcial* ambos son percibidos. En la metáfora visual *in absentia total*, en cambio, al desaparecer el sujeto del plano de la percepción sólo le cabe ser imaginado. Observaremos en el capítulo X que las auténticas metáforas son *in absentia* mientras que las metáforas *in praesentia* —del sujeto— deben ser asimiladas a la comparación.

El siguiente esquema sintetiza algunas de las diferencias más importantes entre los distintos tipos de metáfora. Al hablar de ausencia total o parcial pensamos siempre en el *sujeto* de la relación metafórica.

		Sujeto	Modificador
metáfora literaria		imaginación	imaginación
metáfora visual	*in absentia parcial*	percepción	percepción
	in absentia total	imaginación	percepción
comparación visual		percepción	percepción

La superposición parcial de los términos en la relación metafórica trae a la memoria el modelo de la pantalla ahumada presentado por Black:

Supongamos que miro el cielo nocturno a través de un trozo de vidrio fuertemente ennegrecido en el que se hayan dejado sin ahumar ciertas líneas; veré entonces únicamente los astros que puedan caer sobre las líneas preparadas previamente en tal pantalla, y los que vea se me aparecerán organizados por la estructura de ésta.[9]

La superposición sólo parcial de los términos hace de la metáfora un fenómeno complejo, de efecto desconcertante. Aislamos en ella dos momentos de alguna manera antagónicos: el de la identificación ficticia y el de la corrección, el de la atracción y el del rechazo semántico. Podemos definirla entonces como *el tropo de la semejanza orientado, alternativamente, a la fusión y a la separación de términos*. A diferencia del movimiento unidireccional de la metonimia y de la sinécdoque, inaugura un doble movimiento de inclusión y de exclusión.

Observemos que, en la comparación, los términos no llegan a fusionarse. El *como* —a diferencia del *es-como* o *es de equivalencia fuerte* de la metáfora— los inmoviliza, construyendo una suerte de "puente" entre ellos que recuerda en todo momento su separación. El *como* es el indicador del cambio de campo; exterioriza la separación de lo que la metáfora confunde y así disipa la confusión. De allí que Hegel concluya que la comparación es "la verdad del símbolo".

Por su parte, Dickie dice que las comparaciones son literales mientras que las metáforas no lo son. Pero ¿qué entiende por literal? Explica el filósofo:

> Una palabra es usada literalmente cuando se la utiliza en uno de sus sentidos de diccionario. El significado literal de una frase es el significado que tiene en función de los significados literales de las palabras dentro de ella.[10]

Mientras los términos comparados mantienen intacta su identidad, el "escándalo" semántico de la metáfora reside en la condensación parcial de los términos, en la "identidad de los significantes y la no identidad de los dos significados correspondientes".[11] Hay un desafío a la razón (lingüística) que promoverá una tarea de reducción por la cual se tratará de validar la identidad.

La reducción se completa, según el grupo μ, cuando descubrimos "un tercer término virtual, charnela entre los otros dos".[12] Este proceso de reducción, por el que se destaca una parte del todo para significarlo de manera más llamativa, les permite concluir que "la metáfora es el producto de dos sinécdoques".[13]

El tercer elemento virtual al que hace referencia el grupo μ pasa a ser, en Proust, la *esencia* de los dos elementos puestos en relación; en consecuencia, la metáfora no será un recurso ornamental sino medular, esencial.

En más de una oportunidad, en *A la recherche du temps perdu* (En busca del tiempo perdido), se igualan objetos y situaciones diferentes, como cuando el protoganista de la novela, al pisar dos losas desiguales del pavimento del patio del hotel de Guermantes, rescata, por azar, sus vivencias en Venecia.

> Casi inmediatamente la reconocí, era Venecia, de la que nada me habían dicho nunca mis esfuerzos por describirla y las supuestas instantáneas tomadas por

mi memoria, y ahora me la devolvía la sensación experimentada tiempo atrás de dos losas desiguales del baptisterio de San Marcos, con todas las demás sensaciones unidas aquel día a esta sensación y que habían permanecido a la espera, en su lugar, en la serie de los días olvidados, de donde las hizo salir imperiosamente un brusco azar.[14]

Es interesante observar que la sensación del presente no sólo remite a un objeto del pasado —el piso del bautisterio de San Marcos—, sino a todo el entorno, a la ciudad entera de Venecia. Se produce entonces una condensación de sensaciones, causa principal de la intraducibilidad de la metáfora.

Como el piso del hotel de Guermantes, el sabor de la magdalena le trae al protagonista de la *recherche* toda su infancia en Combray. En el momento en que esto se produce, en que presente y pasado se unen, él descubre el ser extratemporal. Y esto será motivo de la mayor felicidad alcanzada hasta el momento, la de sentir que, de algún modo, se ha vencido al tiempo, por lo que la muerte ya poco importa. "Situado fuera del tiempo, ¿qué podría temer del futuro?",[15] pregunta Proust.

Podemos resumir las ideas proustianas diciendo que metáfora, esencia, verdad y eternidad son términos íntimamente relacionados. Concluye Ricoeur que en Proust el tiempo recobrado "es el tiempo perdido eternizado por la metáfora".[16]

[...] la verdad sólo empezará en el momento en que el escritor tome dos objetos diferentes, establezca su relación, análoga en el mundo del arte a la que es la revelación única de la ley casual en el mundo de la ciencia y los encierre en los anillos necesarios de un bello estilo; incluso, como la vida, cuando, adscribiendo una calidad común a dos sensaciones aisle su esencia común reuniendo una y otra, para sustraerlas de las contingencias del tiempo, en una metáfora.[17]

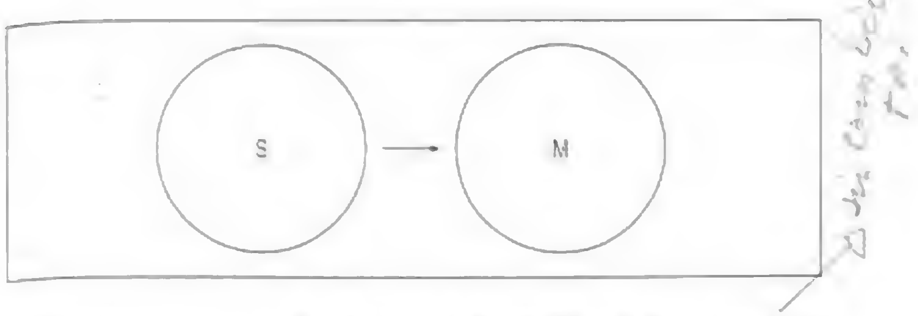
Metonimia y sinécdoque

Establecida, en términos generales, la *espacialidad* de la metáfora, podemos preguntarnos por la que corresponde a la metonimia y a la sinécdoque.

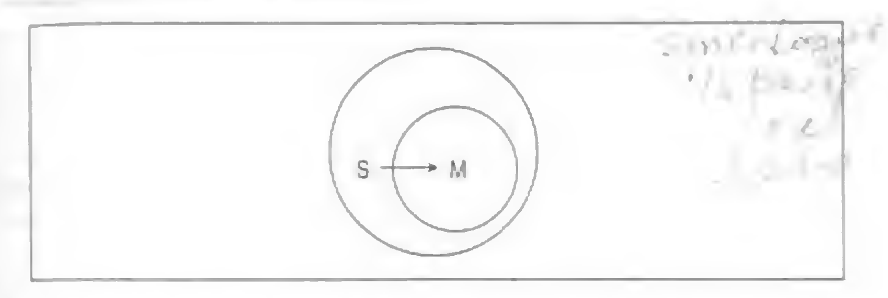
De amplio uso en la publicidad por asociar el deseo al sentido, la metonimia responde a la contigüidad real, extralingüística, de los objetos. Cuando para promocionar un nuevo modelo de automóvil se nos presenta, en primer lugar, a una atractiva señorita, se está reemplazando un elemento por otro contiguo, sólo que más deseable, dentro de una misma e hipotética cadena sintagmática.

La metonimia produce un desplazamiento unidireccional de la referencia que no supone identificación. No hay reunión en un mismo espacio de los dos términos en cuestión.

Si decimos metonímicamente "tomemos una copa" en lugar de "tomemos vino" los dos objetos se recortan en nuestra imaginación con contornos nítidos, perfectamente diferenciados uno del otro. Se ha producido un *desplazamiento* y no una *condensación* de términos, como en la metáfora.[18]



La intención realista de la metonimia es mantenida en la sinécdoque al no darse ningún cambio de dominio. Decir "vela" por navío o "cuatro ruedas" por automóvil es permanecer en el mismo reino; también cuando decimos "sin techo" para referirnos a los que no tienen casa y duermen en la calle. La transferencia se da entre la parte y el todo o a la inversa, siendo más frecuente (por economía semántica) la sinécdoque particularizante, es decir aquella en que la parte sirve para nombrar al todo.



Al igual que en la metonimia, el proceso retórico de la sinécdoque se ejercita más sobre un desplazamiento del significado del objeto que sobre una condensación. No hay reducción de imágenes distintas en una imagen unitaria sino mantenimiento de los límites respectivos.

La flecha indica, como en la figura anterior, la dirección del movimiento de la transferencia. Se trata, en este caso, de una sinécdoque particularizante: el todo se dirige a la parte para que ésta la nombre.

Impertinencia semántica

La metonimia "desanuda conexiones lexicales"[19] respetando siempre la copresencia de los términos en una secuencia espacial o temporal existente más allá del acto del lenguaje. La sinécdoque participa del mismo realismo. Y en esto ambas se diferencian de la metáfora, que establece conexiones imaginarias, independientemente de los contactos objetuales observables en el mundo exterior. Los contactos que ella produce sólo existen como *actos del lenguaje*. De allí que Lyotard descubra en la metáfora "un poder *figural* que trabaja el discur-

so".[20] Se trata de una transgresión que supone "que una fuerza actúa en el espacio lingüístico y pone en relación polos que estaban aislados. Semejante acción, dicen los filósofos, puede ser pensada bajo el modelo de un gesto".[21]

Un buen ejemplo de la relación entre "polos que estaban aislados" es la expresión "el camino de la vida". Por un lado, *camino* es marca de espacialidad y *vida* de temporalidad. Pero ambos lexemas contienen el sema "proceso" o "transición de x a y", se trate de puntos en el espacio o de momentos en el tiempo. Es ese sema común el que hace que la metáfora sea posible.

"En medio del camino de la vida, perdido me encontré en selva oscura", dice Dante en la *Divina Comedia*. "En medio" no sería metáfora si *camino* se entendiera en sentido espacial, pero en la citada frase posee un sentido temporal, ligado a *vida*. Se produce entonces la transferencia de una marca espacial al ámbito de la temporalidad. El tiempo muta en espacio; lo vemos como medio, principio y fin espacialmente situados.

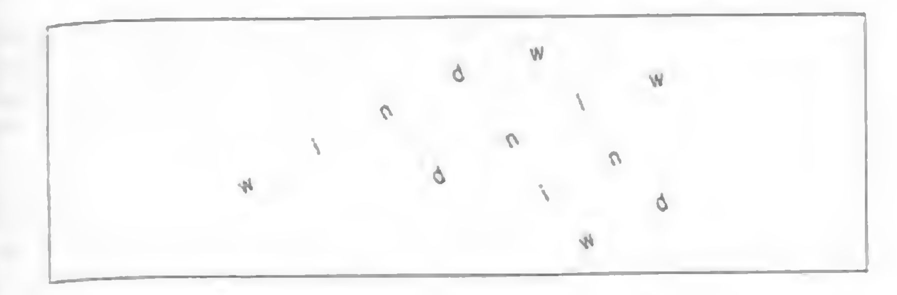
La relación vida-camino no hace sino acentuar el hecho de que la vida es proceso. Y esto, como descubre Eco al analizar la *Divina Comedia*, se particulariza en la circunstancia del hombre medieval. Para él, el camino, dentro del concepto de viaje, está asociado a la larga duración, a la aventura y al riesgo mortal. El peligro se materializa en la imagen dantesca de la selva oscura donde el hombre, sometido al error y al pecado, se pierde. Pero más allá del peligro, el viaje es metáfora de la existencia terrenal como "prueba". Dice Eco:

> Para Dante el pecado puede ser una selva porque toda la tradición patrística y medieval veía la *silva* como laberinto, lugar peligroso habitado por monstruos diabólicos y por ladrones, del que era difícil salir. Y una fuerte connotación de riesgo iba asociada a la noción de viaje por el bosque. Pero el principio de interacción contextual permite considerar también de manera nueva el concepto de viaje: como modelo de la misma existencia terrenal, como prueba.[22]

Otro ejemplo de la relación entre "polos que estaban aislados" es el que encontramos en *La mujer flor* (1946) de Picasso, analizado en el capítulo anterior. En efecto, en el retrato de Françoise Gilot, la imagen de una flor sustituyendo al rostro femenino supone pasar a un reino extranjero (vegetal). Este tipo de relación, de amplio uso en la pintura surrealista, *no* encuentra continuidad en otras formas de arte "espacial" como podrían serlo, por ejemplo, los poemas concretos.

En la poesía concreta, los grafemos imitan imágenes sugeridas por los conceptos en cuestión. Si bien hay cambios importantes en el uso corriente del soporte lingüístico —que pasa a ser significante icónico—, no hay superposición de imágenes de reinos distintos. La imagen que procura ese significante es, de alguna manera, una ilustración de la imagen que despierta el mismo concepto al que alude.[23]

En este conocido poema concreto de Eugen Gomringer la palabra logra imitar el movimiento invisible del viento, su contorno imaginario, duplicando y no transponiendo el reino aludido. No hay disrupción de la imagen o, para decirlo con Goodman, *contraindicación*. La aplicación de un término, recordemos, "es metafórica sólo si, hasta cierto punto, es contraindicada".[24]



Destaca Lyotard que en la metáfora los significantes "vienen hacia delante y parecen ocultar algo que no es su significado sino su sentido retenido más allá de la pantalla".[25]

La impertinencia semántica de la metáfora, por disrupción del sentido literal, provocará, como ya hemos observado, la *hipérbole* de la imagen, la atención a su presencia en el enunciado y, consecuentemente, a su carácter espacial. Su escándalo semántico pone así en evidencia una situación más general de la figura retórica: el *hacer imagen*.

En términos retóricos, la puesta en imagen consiste en la ocupación, por parte de un término "impropio", del lugar que corresponde a un término "propio", "lexicalizado". En esto, metáfora, metonimia y sinécdoque se asemejan. Las diferencias más notables residen, como lo acabamos de observar, en la presencia de ciertos rasgos espaciales específicos entre los que se cuentan:

1) La superposición metafórica de imágenes que borra los límites de cada uno de los términos.
2) El desvío de las conexiones observables en el mundo exterior —y no sólo de la norma lexical— que la metáfora produce.
3) El doble movimiento metafórico de inclusión y de exclusión semántica que deriva de la presencia del *es* del enunciado y del *no es* del orden extralingüístico.

En relación con estos puntos, hemos visto que la metonimia y la sinécdoque

1) al igual que la comparación, mantienen los límites figurativos de cada uno de los términos;
2) ambas son *realistas* al respetar la contigüidad real o la relación parte-todo;
3) imponen un movimiento unidireccional de la referencia al ser desplazado un término por otro contiguo o bien por su parte o todo.

Hablar de la espacialidad de las figuras no supone negar su temporalidad, en el nivel del discurso. Hemos señalado que la recepción de la metáfora impone una corrección, siempre temporal o discursiva, del sentido desviado. A esta temporalidad generalizada, de la que participa también la metonimia y la si-

nécdoque, la metáfora agrega otra que le es propia y que se inscribe en su particular espacialidad.

En consecuencia, las llamadas artes del tiempo, como la poesía, el relato o el mito, cuando metaforizan se acercan a las artes del espacio. Esto significa que ellas mueven a la imaginación a condensar en una misma porción de espacio dos objetos de reinos distintos. La captación del "deviene" pasa a ser en estos casos vivida captación del "es".

Los riesgos de la figurativización

Por su vivacidad, la metáfora ha sido particularmente reconocida por autores como Heine. Pero su poder de sacudir el ánimo conlleva algunos riesgos, sobre todo el de caer en preciosismos, efectismo o ingeniosidades vacías similares a "juegos de prestidigitación", como decía Hegel:

> [...] semejantes figurativizaciones pueden fácilmente degenerar en lo preciosista, rebuscado o poco serio si lo en sí y para sí carente de vida aparece además como personificado y se le atribuyen con toda seriedad tales actividades espirituales.[26]

Agrega Hegel que particularmente los italianos se han entregado a esos "juegos de prestidigitación" aunque Shakespeare, agrega, no está enteramente libre de ellos. El poder de sorprender, de llamar la atención de la metáfora, que recuerda la seducción del arte cinético,[27] resulta un real desafío para la auténtica creatividad, que requiere de un no satisfacerse en lo habitual, en lo trillado, y de un demorarse en lo diverso.

El placer de la metáfora deriva de los juegos de la fantasía cuando, más allá del efecto de sorpresa, ellos generan una figurabilidad peculiar y un espesor semántico desconocido.

Notas

1 E. Oliveras, "Espacialidad de la metáfora", *Revista de Filosofía*, Buenos Aires, Asociación de Estudios Filosóficos, vol. IV, nº 2, noviembre de 1989, pp. 97-106.
2 P. Fontanier, *Les figures du discours*, París, Flammarion, 1968, p. 56.
3 I. A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford, Oxford University Press, 1936, p. 93.
4 *Ibíd.*
5 J. Searle, "Metaphor", en Andrew Ortony (ed.), *Metaphor and Thought*, Nueva York, Cambridge University Press, 1980, p. 114.
6 G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal, 1989, p. 300.
7 Véase pp. 41-42.
8 U. Eco, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992, p. 180.

9 M. Black, *Modelos y metáforas*, Madrid, Tecnos, 1966, p. 51.
10 G. Dickie, "Metaphor", *Introduction to Aesthetics*, Nueva York, Oxford, Oxford University Press, 1997, p. 114.
11 Grupo μ, *Rhétorique générale*, París, Seuil, 1982, p. 106.
12 *Ibíd*, p. 107.
13 *Ibíd.*, p. 106.
14 M. Proust, *En busca del tiempo perdido*, VII. *El tiempo recobrado*, Madrid, Alianza, 1998 (v. or., 1919-1927), pp. 213-214.
15 *Ibíd.*, p. 220.
16 P. Ricoeur, *Temps et récit II. La configuration du temps dans le récit de fiction*, París, Seuil, 1984, p. 219.
17 M. Proust, *En busca del tiempo perdido*, VII, op. cit., p. 239.
18 Véase p. 37-41.
19 Véase capítulo II.
20 J. F. Lyotard, *Discours, Figure*, op. cit., p. 47.
21 *Ibíd.*, p. 286.
22 U. Eco, *Los límites de la interpretación*, op. cit., p. 176.
23 Cf. P. Minguet, "Figures et lettres dans la poésie concrète", *Rivista di Estetica*, 7, Torino, Rosenberg y Sellier, primavera de 1981.
24 N. Goodman, *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Seix Barral, 1976, p. 84.
25 J. F. Lyotard, *Discours, Figure*, op. cit., p. 288.
26 G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, op. cit, p. 298.
27 Cf. E. Oliveras Bértola, *El arte cinético*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973, pp. 105-113.

Capítulo VII

MODELO DE CUALIDADES

En la metáfora, el modificador resulta ser el representante típico de una determinada cualidad. De esta manera, se convierte en un *modelo de cualidades.*

¿Qué es modelo?

Damos a la palabra "modelo" el sentido de "tipo ideal de una clase de cosas" o de "ejemplo que posee en alto grado la cualidad que expresa", sin olvidar que esa palabra ha sido empleada en los más diversos sentidos.

Dice Nelson Goodman:

> Pocos términos se emplean, lo mismo en el discurso científico que en el popular, con más promiscuidad que "modelo". Un modelo es algo que hay que admirar o emular, un *pattern*, un buen ejemplo, un tipo, un prototipo, un espécimen, una maqueta, una descripción matemática —casi todo lo que va de una rubia desnuda a una ecuación cuadrática— y puede establecer casi cualquier relación de simbolización con aquello de que es modelo.[1]

En *Metafísica*, refiere al modo de ser de ciertas realidades o supuestas realidades, del tipo de las ideas platónicas. Esas ideas son paradigmas a los que las cosas tienden para ser plenamente sí mismas y no meras copias.

En *Ética*, *modelo* designa a aquella persona que por su modo de ser ejerce una atracción sobre las demás. En este sentido, ha sido tratado por autores como Nietzsche, Bergson y Scheler.

En *Estética*, puede aludir tanto al objeto que el artista intenta reproducir como a la idea o al valor al que trata de aproximarse lo más posible.

En *Epistemología*, se aplica a ciertos modos de descripción y de explicación de la realidad. Los modelos han sido empleados en todas las ciencias (físicas, biológicas, psicológicas, sociológicas, etcétera) para captar los fenómenos estudiados *como si* tuvieran las propiedades de esos modelos.*

* Recordemos que, de acuerdo con Black, más que en la presentación de imágenes, la importancia del modelo reside en la presentación de propiedades (véase p. 186).

Cuando decimos "Nureyev es un junco" estamos tomando a ese espécimen vegetal como modelo que mejor encarna la cualidad sobresaliente del sujeto del enunciado: su flexibilidad. Ésta resulta así *juncalmente* percibida.[2]

Nuestra definición de *modelo* aplicado a la metáfora se acerca al de tipo teorético que describe Black: a diferencia del modelo a escala, no necesita ser construido. Basta con su descripción. La clave del método consiste en *hablar* de cierta forma.[3]

Por medio de la transferencia metafórica, determinadas cualidades de un sujeto adoptan la forma más llamativa del *cuerpo* del modificador que opera como modelo. Es lo que ocurre, por ejemplo, en las metáforas-sustantivos (como "Nureyev es un junco"). Pero debemos notar que otros tipos de metáforas —las que cumplen funciones de adjetivos, verbos, adverbios— aun cuando no presenten directamente el cuerpo del modelo no por ello prescinden de éste.

En el ejemplo que presenta Nelson Goodman —un cuadro "triste"— el modificador (triste) cumple con la función de adjetivo. Si decimos "el cuadro habla quedamente", los modificadores cumplen, respectivamente, con la función de verbo y de adverbio. Si bien "triste", "habla" y "quedamente" no presentan directamente la figura del modificador, no por eso anulan la presencia de un ser humano sensible (sustantivo) que sea portador de esos atributos. A diferencia de la metáfora-sustantivo, la corporeidad del modelo resulta, en estos casos, indirectamente mostrada.

El abultado número de personificaciones, es decir de menciones directas o indirectas al ser humano, a lo largo de la historia, hacen pensar que él se ha considerado siempre, como lo ha visto Vico, un modelo insoslayable.[4] Así lo prueban algunas catacresis como "garganta" de un río o "brazo" de un sillón.

La cualidad dominante

El modificador puede ser definido como un término que, traspasando su significado literal, se convierte en *modelo de cualidades* de otro término. Es el representante *típico* de esas cualidades, siendo éstas en él "dominantes".

Precisa Michel Le Guern que la cualidad dominante

> [...] es el rasgo de similaridad que sirve de fundamento al establecimiento de la relación metafórica.[5]

Cuando en el texto de Victor Hugo, que Le Guern toma como ejemplo, Doña Flor llama a Hernani "mi león soberbio y generoso", el atributo dominante y común a ambos es sin lugar a dudas el valor, unido a la fuerza. Más adelante veremos que la cualidad dominante del valor, en el caso del león, es un *lugar común* o *connotación* que responde al saber y al decir de un grupo social.[6]

Para que un término se convierta en modelo de cualidades de otro es necesaria una reorganización de sus significados por la cual "avanzan" algunos semas y "retroceden" otros (los incompatibles con el nuevo sentido metafórico).

Cuando decimos "Nureyev es un junco", nada importa que éste sea un vegetal de la familia de las juncáceas ni que crezca en los bordes de las aguas o en zonas húmedas, pudiendo formar poblaciones densas. Lo que sí importan son las propiedades de sus tallos y, en particular una: su flexibilidad. De manera similar, cuando Homero dice de Aquiles que "saltó, león, contra sus enemigos", tampoco importa que el león sea un mamífero carnívoro, de pelaje característico, que viva en África, en los bosques, cazando herbívoros, pues ninguna de estas características hace al significado metafórico.

Por otra parte, y de manera simétrica, ni Hernani ni Nureyev ni Aquiles retienen la totalidad de sus cualidades sino sólo aquellas afines a las que encarna el término modificador. La importancia de tal afinidad hace al trabajo *esencialista* de la metáfora. Había notado Proust que en la metáfora se piensa bajo una misma denominación dos cosas diferentes elevándolas al plano de la esencia.[7]

Abstracción sémica

Al registro más o menos mecánico de la imagen que consigue, por ejemplo, la fotografía como "cámara oscura", la metáfora opone un proceso de abstracción sémica a través del cual determinados semas retroceden para que otros avancen. Supone, en consecuencia, un *pensamiento* sobre el objeto.

El creador de metáforas se ubica en las antípodas de "Funes el memorioso", aquel personaje de Borges que era capaz de recordar todos los detalles de cada uno de los objetos que veía o imaginaba. No sólo cada hoja de cada árbol sino cada una de las veces que la había percibido o imaginado. En su abarrotado mundo no existían sino detalles precisos, minuciosos. Pero, como sospecha el escritor, "no era muy capaz de pensar" pues pensar "es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer".[8] Pensar no es sólo acercar sino también poner distancias, hacer retroceder.

En el proceso metafórico poner distancia no supone suprimir atributos no afines a la nueva predicación. Sucede que ellos retroceden a un segundo plano para ubicarse *detrás* del sentido metafórico, pero, al mismo tiempo, son el fundamento de una predicación *impertinente*.

Observó oportunamente Nelson Goodman que el referente metafórico incluye el "abarque literal" del término.[9] De allí que la metáfora pueda ser vista "como un segundo matrimonio, feliz y vivificante, aunque bígamo".[10]

Asimismo, destacó Ricoeur:

> La metáfora y el reconocimiento tienen en común elevar dos impresiones al plano de la esencia, sin abolir sus diferencias.[11]

En el horizonte de una incautación provisoria de sentido, la metáfora supone una pérdida circunstancial del significado propio de un término, una economía *sin daño irreparable*.

Notas

1 N. Goodman, *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Seix Barral, 1976, p. 179.
2 Podemos hablar de cualidades *juncales* de la misma manera que Monroe C. Beardsley, en el ejemplo "Napoleón es un lobo", sostiene que no se está diciendo simplemente que el conocido personaje es feroz o cruel. No es una ferocidad o una crueldad general la que se le adscribe sino una ferocidad *lobuna* o una crueldad *lobuna* (*Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*, Cambridge, Hackett, 1981, p. 435).
3 Véase p. 186.
4 G. B. Vico, *Principios de una ciencia nueva sobre la naturaleza común de las naciones*, Buenos Aires, Aguilar, 1956, vol. II, pp. 51-5.
5 M. Le Guern, *La metáfora y la metonimia*, Madrid, Cátedra, 1976, p. 47.
6 Véase p. 123.
7 Cf. M. Proust, *En busca del tiempo perdido. Vol. 7. El tiempo recobrado*, Madrid, Alianza, 1988, p. 218.
8 J. L. Borges, "Funes el memorioso", *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé, 1956, p. 116.
9 N. Goodman, *Los lenguajes del arte*, op. cit., p. 105.
10 *Ibíd.*, p. 87.
11 P. Ricoeur, *Temps et récit II, La configuration du temps dans le récit de fiction*, París, Seuil, 1984, p. 84.

CAPÍTULO VIII

POSESIÓN Y TRANSFERENCIA

En este capítulo analizaremos la teoría de la metáfora de Nelson Goodman, tal como ha sido expuesta en *Los lenguajes del arte*.[1] Examinaremos algunos conceptos sobresalientes, como *posesión, transferencia, expresión y reino*, a la luz de lo que hemos llamado "modelo de cualidades". Tal aproximación, conjuntamente con la crítica a algunos puntos de la teoría, nos permitirá llegar a una definición más precisa del mecanismo metafórico.

Teoría extensionalista

La utilización de metáforas no sólo responde a necesidades poéticas. Su uso incesante, dice Nelson Goodman, "no brota únicamente del amor o del color literario, sino también de la necesidad urgente de economizar". Agrega el autor que de no poder realizar transferencias de términos "tendríamos que cargar con múltiples esquemas inmanejables, ya con la adopción de un amplio vocabulario de términos simples, ya procediendo a una prodigiosa elaboración de términos compuestos".

Tal "economía" proviene de la facultad del hablante de *extender* el abarque semántico de los términos para nombrar a objetos distintos de los que habitualmente designan. Esta transferencia de significados constituye, precisamente, el fundamento de la teoría extensionalista del filósofo americano.

Al hablar de transferencia de "etiquetas" destaca la importancia del material simbólico en la captación de los datos del mundo. Coincide así con Susanne Langer, cuyas contribuciones expresamente reconoce. Señaló Langer que

> El problema del significado ha eclipsado casi por completo al problema de la observación y el triunfo del empirismo en el campo científico se halla amenazado por la sorprendente verdad de que nuestros datos sensoriales primariamente son símbolos.[2]

El "hecho" no debe ser confundido con el "dato". Precisamente, al explicar las diferencias entre hechos y figuras, Goodman toma al "hecho" en el sentido

de Russell y Wittgenstein. No es un "dato" sino un "estado de las cosas", es decir, el correlato de una predicación. No existen, desde este punto de vista, diferencias esenciales con la figura que es otra forma de aplicar predicados.

Destaca Goodman que la transferencia metafórica supone un cambio de reino; no se ejerce sobre etiquetas aisladas sino sobre un conjunto de etiquetas. La metáfora resulta entonces "una reorientación de toda una red de etiquetas".[3]

> La metáfora implica, característicamente, no sólo un cambio de abarque, sino también de reino. En efecto, una etiqueta, junto con las demás que constituyen un esquema, se substrae del reino de tal esquema y se aplica para distribuir y organizar un reino ajeno.[4]

Siguiendo a Goodman en uno de sus conceptos más fértiles sobre la metáfora diremos que en la expresión "Nureyev es un junco", la transferencia no sólo se ejerce sobre una especie vegetal sino sobre todo el reino vegetal del cual esa especie es parte.

Debemos agregar que si la transferencia abarca todo un reino, lo mismo ocurre con la extensión semántica del término transferido. Al ir a la conquista de otro reino, un término ensancha su propio significado relativo al nuevo dominio alcanzado. De esta manera, lo humano ingresa en la nueva extensión semántica de "junco".[5]

Transferencia de la posesión

Goodman presenta el siguiente ejemplo: "Estoy frente a un cuadro con árboles y rocas al borde del mar, pintado en grises mates y con una expresión de gran tristeza".[6]

El cuadro gris posee *literalmente* el color gris pero sólo *metafóricamente* posee la tristeza puesto que, literalmente, sólo los seres sensibles pueden ser tristes. El primer enunciado recae sobre un *hecho*; el segundo, sobre una *figura*. La predicación implica, en este último caso, una transferencia de la posesión. De literal ésta pasa a ser figurada, metafórica.

Ampliando lo ya visto acerca del mecanismo de sustitución o transferencia metafórica, podemos decir que la metáfora consiste en la *transferencia de la posesión* por la que nuevos soportes pasan a encarnar cualidades poseídas, en un primer momento, por sus soportes específicos. Esta definición da nuevos y efectivos argumentos para comprender en profundidad no sólo las razones del carácter extraño e impertinente de la atribución metafórica sino también su valor de "realidad".

De acuerdo con el filósofo norteamericano, la metáfora es un modo de *simbolización* y, por lo tanto, de hacer referencia.* Por incluir al mismo tiempo la

* Lo que Goodman llama *símbolo* coincide con lo que Peirce llamó *signo*. "Algunos autores —aclara Goodman— emplean la palabra 'representación' como término general para designar todas las variantes de lo que yo llamo 'simbolización o referencia'."

posesión y la referencia resulta un modo de *ejemplificación*. Recordemos que, junto a la representación* y a la descripción,** es ésta uno de los principales tipos de referencia.

La presencia o ausencia de la posesión es lo que distingue a la ejemplificación de la denotación. La denotación es un modo de hacer referencia que no incluye la posesión.[7]

En el plano lingüístico, observamos que algunas palabras, además de denotar, ejemplifican, es decir que poseen las cualidades que denotan. Es el caso de la palabra "corto" que, al tiempo que denota "corto", también es una palabra corta (posee la propiedad a la que hace referencia). No ocurre otro tanto con la palabra "largo", que denota pero no ejemplifica. La palabra "rojo" escrita con tinta roja refiere al significado rojo y al mismo tiempo muestra —posee— lo denotado. Es, por lo tanto, un caso de denotación y al mismo tiempo de ejemplificación. En lo que respecta al lenguaje de los gestos, observa Goodman que los movimientos del profesor de gimnasia ejemplifican, más que denotan, las acciones a realizar mientras que los movimientos del director de orquesta denotan, más que ejemplifican, los sonidos a producir.

La posesión, como lo acabamos de ver, puede ser literal o metafórica. Un retal que posea las mismas cualidades (de color, diseño, textura) de la pieza entera las posee *literalmente*. También el cuadro gris que describe Goodman posee literalmente el color gris (es un ejemplo de gris) pero, como ya señalamos, sólo *metafóricamente* ejemplifica, posee o *expresa*[8] tristeza.

A diferencia de la denotación, la ejemplificación es una forma de conocimiento que nos pone en contacto directo con la "realidad" del objeto. Retomando la terminología de Peirce podemos decir que, al igual que un retal, el "gris" del cuadro es un *índice*, una suerte de "fragmento arrancado del Objeto", una parte de un todo. Corresponde a las ideas de Segundidad que son aquellas que mantienen una conexión real con el objeto al que hacen referencia.[9]

Ubicando a la metáfora dentro de la ejemplificación, Goodman no hace sino acentuar su valor de realidad. Por compartir plenamente estas consideraciones nos vemos obligados a "corregir" conclusiones de Carl R. Hausman[10] en lo que hace al predominio de las Ideas de Terceridad (las que transmiten conceptos), junto a las de Primeridad (las que transmiten cualidades). Él presume que la metáfora es una Tercera Primeridad, en tanto signo icónico con un alto grado de conceptualización.

Sin negar el poder conceptualizador de la metáfora, consideramos de fundamental importancia su conexión real con el objeto. Por esto decimos que puede ser considerada también una Segunda Primeridad.

En su propio cuerpo (imaginado o percibido), la metáfora exhibe las cualidades a las que hace referencia. Es, como el índice peirceano, *parte* de esas cualidades. No se limita a aludir a algo exterior, existente más allá de ella misma, como es el caso de la denotación. Un cuadro que representa a un árbol lo deno-

* "Representación" hace referencia a la representación pictórica o "depicción".
** "Descripción" hace referencia a "las etiquetas provenientes de los sistemas lingüísticos".

ta ya que éste resulta exterior al cuadro; pero la ejemplificación metafórica de tristeza del cuadro es una presentación (y no una mera representación) de esa cualidad.

En relación con la representación, la ejemplificación es decodificada de manera más directa e inmediata. La expresión de tristeza del cuadro gris es vista inmediatamente, pero no siempre interpretamos inmediatamente lo que un cuadro representa. No existe, en este caso, una decodificación unívoca. Un círculo, por ejemplo, puede ser visto por distintos sujetos como una pelota, un sol, un ojo, entre otros referentes.

La ejemplificación, en cambio, al ubicarnos del lado del objeto supone, como el índice peirceano, un grado menor de subjetividad.

> Mientras que casi todo puede denotar e incluso representar a casi todo, una cosa sólo puede expresar lo que le pertenece y que, originariamente, no le pertenecía.[11]

Es improbable que el cuadro gris que describe Goodman sea percibido como alegre, pues las propiedades que expresa "son propiedades suyas".[12] Pero esto no quita que esas propiedades puedan haber sido adquiridas. En efecto, que el cuadro gris sea visto como triste depende del uso de gris como triste, dado "por la práctica o por prescripción".[13]

Modos de metáforas

Si bien en un primer momento Goodman considera que "la metáfora implica, característicamente, no sólo un cambio de abarque sino también de reino",[14] calificado de "indígena" y de "extranjero",[15] luego limita la existencia de ese cambio a la expresión.[16] Como veremos enseguida, en su concepto amplio de metáfora —que cuestionamos— no todas las modalidades realizan una "expedición allende las fronteras".[17]

Es propio de la expresión el remitir a sentimientos más que a objetos o sucesos.[18] Por esto su presencia es dominante en el campo del arte.[19] El sugestivo título del capítulo II de *Los lenguajes del arte*, dedicado a la metáfora —"El sonido de los cuadros"—, recuerda que las pinturas "expresan sonidos o sentimientos, más que colores".[20] Al mismo tiempo, el reino de la música es transferido a lo pictórico, por lo que presenta innumerables alusiones al espacio y al color. Las distintas formas de arte se proyectan así sobre dominios distintos de los que les corresponden en virtud de sus *qualia** sensibles propias.

La orientación filosófica de la teoría de la metáfora de Goodman explica la importancia dada a los mecanismos más que a las clasificaciones. Por eso, en su

* Afirma Etienne Souriau que "es la especificidad de *qualia* sensibles lo que sienta la diferencia principal (si no única y suficiente)" entre las distintas formas de arte (*La correspondence des arts*, París, Flammarion, 1960, p. 75).

análisis "funcional", no se distinguen con claridad los límites entre metáfora y figura. En su opinión:

> Se da mucha variedad de metáforas, muchas de ellas registradas en el catálogo tan prodigioso como caótico de las figuras del lenguaje.[21]

La palabra *metáfora*, tomada en sentido amplio, hace referencia al mecanismo general de transferencia. De esta manera, Goodman se acerca a la posición de Aristóteles, quien aplica el término tanto al género como a la especie, es decir a la figura en general como transposición y a lo que hoy entiende la Retórica por "metáfora" en un sentido restringido.

Figuras perfectamente diferenciadas desde el punto de vista retórico, como la sinécdoque, la litotes, la hipérbole, la ironía, la antonomasia y la personificación, son consideradas por Goodman "modos de metáfora".[22] No podemos dejar de señalar que la breve descripción que hace de estas diferentes modalidades está lejos de ser satisfactoria, por lo que coincidimos con Beardsley en sus juicios sobre algunos puntos de la teoría de la metáfora de Goodman que merecerían ser revisados o completados.[23]

No todas las figuras que Goodman incluye en el campo metafórico suponen la transferencia a un reino extranjero, condición que consideramos esencial en la constitución de la metáfora. En el capítulo X veremos que *La violación* de Magritte es una excepción de la regla del pasaje a un reino extranjero. Este trabajo del artista belga no traspasa el plano de lo humano para ir a un reino extranjero. Lo que sí resulta "extranjera" es la articulación de las partes del cuerpo representado. En efecto, dentro del rostro se ha producido un curioso encuentro de elementos que no le pertenecen (senos, ombligo y pubis).

Entre las figuras que incluyen el cambio de reino se encuentra la personificación, un eco del animismo primitivo. En otras figuras, la transferencia opera en el interior de un mismo reino, como ocurre con la hipérbole, la litotes o la ironía.

Existen, de acuerdo con Goodman, por lo menos tres tipos de metáfora que trabajan sobre la transferencia exterior.

> Entre las metáforas, algunas implican transferencia de un esquema entre reinos separados. En la personificación, las etiquetas se transfieren de las personas a las cosas; en la sinécdoque, entre un reino de totalidades o de clases y un reino de sus propias partes o subclases; en la antonomasia, entre cosas y sus propiedades o etiquetas.[24]

En su opinión, la sinécdoque opera entre reinos separados: el de la parte y el del todo.

> Un reino de conjuntos es, naturalmente, disyunto de un reino de las partes propias de los mismos, y un reino de clases de un reino de subclases de éstas.[25]

Sin embargo, en el nivel de la recepción, la parte aparece siempre incluida

dentro del todo, sin que se produzca la disyunción de reinos (de conjuntos y de partes) señalada por Goodman. Al ejercer un desplazamiento interior, consideramos que la sinécdoque no resulta un caso de metáfora.

Tampoco existe en la antonomasia transferencia a un reino exterior. Podríamos considerarla una especie de sinécdoque ya que trabaja sobre las partes de un todo. Consiste en la sustitución de un nombre propio por el apelativo ("El Apóstol", por san Pablo) o del apelativo por el nombre ("Nerón", por hombre cruel). La antonomasia participa del realismo de la sinécdoque y, asimismo, de la metonimia, al asociar elementos realmente conectados en mundo extralinguístico.

Otros desplazamientos interiores son los que encontramos en la hipérbole y en la litotes. En el primer caso, un esquema ordenado se desplaza en sentido ascendente: el gran olivo se convierte en "supercolosal" y el mediano en "grande". En el segundo, ocurre todo lo contrario: una ejecución soberbia se convierte en "medianamente buena" y una buena en "pasable".

En la ironía el ordenamiento se invierte de cabo a rabo. Así, una desgracia se convierte en "algo formidable" y un golpe de fortuna en "mala pata". Un sorprendente ejemplo de las artes plásticas es el objeto *La viciosa* de Marcel Mariën. Invirtiéndose el ordenamiento normal dentro-fuera, un huevo ha sido ubicado, irónicamente, dentro de la estructura de alambre de una batidora manual.

En síntesis, si pensamos en términos de *modelo* podríamos ver en la litotes un modelo deprimido y en la hipérbole, un modelo exaltado; por su parte, la ironía opera como un *contramodelo.*

La semejanza

Debemos observar que ni en la ironía, ni en la litotes o en la hipérbole se efectiviza un trabajo sobre la semejanza que traspase "reinos", condición esencial de la metáfora. Así ocurre cuando decimos de una persona charlatana que es una "cotorra". Al verla a través de la figura insólita del ave se produce, además, como ya lo hemos indicado,[26] una hipérbole de la imagen transferida.

Decir de alguien inteligente que es un "genio" es un caso de hipérbole, no de metáfora. Más que relacionar por semejanza traspasando el reino de lo humano, se exalta una cualidad dentro del mismo reino. No sería lo mismo decir —metafóricamente— que es "una luz".

Si bien algunas figuras que Goodman incluye en el campo metafórico suponen un trabajo sobre la semejanza y sobre la transferencia exterior (como la personificación), otras no lo hacen. A las figuras antes mencionadas se agrega la sinécdoque, que trabaja sobre la sustitución del todo por la parte o de la parte por el todo. No podemos decir que las "cuatro ruedas" que sirven para nombrar sinecdóticamente al automóvil sean semejantes a él; son sus partes, y en tanto tales, no por su semejanza con la totalidad del auto, llegan a nombrarlo de modo figurado.

Que la metáfora encuentra su fundamento en la semejanza es algo que la mayor parte de los autores aceptan, desde Aristóteles hasta los más contemporáneos. Si bien Goodman sigue al filósofo griego en su concepción amplia de metáfora, no coincide con él al descartar la semejanza.[27] Recordemos que la semejanza, unida al conocimiento, le permitirá explicar la representación pictórica o depicción. Toma como ejemplo una pintura del castillo de Malborough realizado por Constable; observa que ella se parece más a otra pintura cualquiera que al citado castillo. La interpretación pictórica supondrá entonces un cierto conocimiento de la historia del arte.[28]

En definitiva, la cuestión de la semejanza no resulta para Goodman un problema auténtico en el análisis de la metáfora.

> Si nos obligasen a decir qué clase de similaridad debe darse entre aquello a lo que un predicado se aplica literalmente y aquello a lo que se aplica metafóricamente, podríamos preguntar, por nuestra parte, qué clase de similaridad debe darse entre los objetos a los que un predicado se aplica literalmente... El problema de por qué los predicados se aplican como metafóricamente lo hacen, es casi el mismo de saber por qué se aplican literalmente como lo hacen. Y si en ninguno de los dos casos podemos dar una buena respuesta, tal vez se deba a que no nos hallamos ante ningún problema auténtico.[29]

Creación de modelos

Estamos de acuerdo con Goodman cuando afirma que la transferencia metafórica supone la existencia previa de un abarque particular a una etiqueta. El abarque de "junco", por ejemplo, preexiste a su empleo en una proposición metafórica. Pero lo que no siempre preexiste es el *modelo de cualidades* encarnado por esa etiqueta. De no preexistir, como ocurre en las metáforas de invención, ese modelo debe ser visto como una extensión semántica original producida por el trabajo metafórico.

Resulta curioso que, en su teoría de la metáfora, Goodman prescinda del concepto de modelo,[30] así como también del concepto de connotación, siendo que éste interviene en uno de sus ejemplos centrales: la *tristeza* del cuadro gris.

En el capítulo XI distinguiremos distintos tipos de metáforas, siendo propio de las *connotativas* el utilizar un modelo de cualidades preexistente, compartido por un grupo lingüístico. En esto se diferencian de las metáforas de invención —entre las que se incluyen las *asociativas*— y de algunas *denotativas*, basadas en similitudes de formas.

Algunos ejemplos que analiza Goodman (como el del cuadro gris que se presenta como triste) corresponden al tipo de metáfora connotativa, ya que existe consenso grupal en cuanto a la connotación (o modelo) de tristeza del color gris. Otros de sus ejemplos, como Churchill representado como bull-dog, podrían ser ubicados dentro de las metáforas de tipo asociativo y denotativo.

Resulta de interés observar, en lo que hace a la creación de modelos, que no siempre se advierte que cuando decimos "Nureyev es un junco", no aplicamos solamente un modelo —el del junco— a Nureyev. También creamos un segundo modelo de cualidades materializado por el sujeto de la enunciación. No sólo

decimos que Nureyev es "juncalmente" flexible, ágil, liviano, sino que lo estamos erigiendo, a él mismo, en un nuevo modelo de cualidades. Ampliando las consideraciones de Goodman, sostenemos entonces que la extensión semántica de la metáfora no sólo alcanza a aquellas etiquetas que se han convertido en modelos de un reino extranjero. Avanza asimismo en el interior de este reino, creando nuevos modelos con sus respectivas extensiones de etiquetas.

A diferencia de lo que generalmente se acepta, no sólo el sujeto exhibe una imagen más atractiva al ser asimilado al modelo que aporta el término modificador. También éste resulta más llamativo al ser asimilado a un referente inusual. Ya advirtió Black que en el ejemplo "el hombre es un lobo" no sólo se organiza de manera distinta nuestra visión del hombre sino que también el lobo aparece, modificado, como algo más humano.[31]

Existe en consecuencia *simetría* en las extensiones semánticas del sujeto y del modificador, derivadas de un proceso de selección sémica igualmente simétrico.

Notas

1 N. Goodman, *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Seix Barral, 1976, capítulo II, "El sonido de los cuadros", pp. 61-108.
2 S. Langer, *Nueva clave de la filosofía*, Buenos Aires, Sur, 1958, p. 32. Extremando los alcances del nominalismo, Goodman asevera: "Decir que la naturaleza imita al arte es poco decir. La naturaleza es un producto del arte y del discurso" (N. Goodman, *Los lenguajes del arte*, op. cit., p. 49).
3 N. Goodman, *Los lenguajes del arte*, op. cit., p. 86.
4 *Ibid.*, p. 86.
5 Véase final del capítulo.
6 N. Goodman, *Los lenguajes del arte*, op. cit., p. 65.
7 *Ibid.*, pp. 66-67.
8 *Ibid.*, p. 107.
9 Véase p. 50.
10 Véase p. 50.
11 N. Goodman, *Los lenguajes del arte*, op. cit., p. 102.
12 *Ibid.*, p. 99. Desligándose momentáneamente de la dirección nominalista, dice Goodman: "Aunque para ser rigurosos tendríamos que hablar, a menudo, de expresión de predicados, cederé al prejuicio quisquilloso de hablar, a lo largo de esta sección, de expresión de propiedades" (*ibíd.*, p. 100).
13 *Ibíd.*, p. 101.
14 *Ibíd.*, p. 86.
15 *Ibíd.*, p. 86.
16 Dice Goodman: "Lo expresado es metafóricamente ejemplificado. Lo que expresa tristeza es metafóricamente triste" (N. Goodman, *Los lenguajes del arte*, op. cit., p. 98).
17 *Ibid.*, p. 87.
18 *Ibíd.*, p. 62.

19 Destacó E. H. Gombrich la condición expresiva del hecho artístico al referirse a *La mujer-flor* de Picasso: "En esta zona de interacción entre la forma visible y la expresión visible hemos de buscar la solución a nuestro problema, la manera en que el artista compensa la carencia de movimiento, su creación de una imagen que puede ser objetivamente diferente en cuanto a forma y color y que, no obstante, se percibe como semejante en cuanto a la expresión" (E. H. Gombrich, "La máscara y la cara: la percepción del parecido fisonómico en la vida y en el arte", *Arte, percepción y realidad*, Buenos Aires, Paidós, 1983, p. 46).
20 N. Goodman, *Los lenguajes del arte*, op. cit., p. 99.
21 *Ibid.*, p. 94.
22 *Ibíd.*, pp. 94-95.
23 M. C. Beardsley, "Metaphorical Senses", *Noûs*, Indiana University, Bloomington, Indiana, vol. XII, nº 5-6, marzo de 1978, p. 8.
24 N. Goodman, *Los lenguajes del arte*, op. cit., p. 94.
25 *Ibíd*, p. 94.
26 Véase p. 30.
27 Según M. C. Beardsley, hay dos puntos de la teoría de la metáfora de Goodman que deberían ser revisados. En primer lugar, se debería ver si la aplicación metafórica resulta contraindicada o bien si ella trasciende toda regla del lenguaje. En segundo lugar, se deberían considerar expresamente las *propiedades comunes* como criterio adecuado para la extensión metafórica (M.C. Beardsley. "Metaphorical Senses", *Nous*, Indiana University Press, Bloomington, Indiana, vol. XII, nº 5-6, marzo de 1978, p. 8).
28 N. Goodman, *Los lenguajes del arte*, op. cit., pp. 22-23.
29 *Ibíd.*, p. 92.
30 Considera Goodman que *modelo* podría abandonarse "a favor de términos menos ambiguos y más informativos" (N. Goodman, *Los lenguajes del arte*, op. cit., p. 179). Véase pp. 67-68.
31 Véase p. 43.

Capítulo IX

METÁFORA, SÍMBOLO Y ALEGORÍA

Para lograr una comprensión clara del mecanismo semántico de la metáfora resulta conveniente señalar sus diferencias con dos figuras del lenguaje con las que ha sido muchas veces confundida: el símbolo y la alegoría.

La metáfora como símbolo

Los estudios de Nelson Goodman sobre la metáfora se incluyen dentro de su investigación más general sobre el símbolo. Al hacer referencia, aquélla resulta un modo particular de *simbolización*.

Recordemos que la palabra "símbolo" tiene, en la teoría de Goodman, una amplia extensión al designar todas las variantes posibles del "hacer referencia". Como vimos en el capítulo anterior, en la terminología del filósofo norteamericano, "simbolización" es sinónimo de "referencia". Asimismo, el término "metáfora" tiene un sentido amplio al ser identificado con la *figura* en general.

También para Susanne Langer, "símbolo" tiene un sentido amplio, lo que hace que la modalidad metafórica resulte una variante de la simbólica:

> El mito, la analogía, el pensamiento metafórico y el arte son actividades intelectuales dominadas por modos simbólicos.[1]

La inclusión de la metáfora en el trabajo de simbolización se justifica por su capacidad abstractizante. Según Langer:

> Todo arbitrio merced al cual realizamos una abstracción es un elemento simbólico y toda abstracción implica simbolización.[2]

La importancia que la abstracción y la conceptualización tienen en la metáfora explica su diferencia con la *imagen*, en el sentido peirceano. Mientras ésta comparte cualidades simples del objeto, directamente captadas en el acto perceptivo, aquélla se refiere al "carácter representativo de un representamen representando algún paralelismo en alguna otra cosa".[3] Aislar ese "carácter representativo" y ponerlo en paralelo con otra cosa supone, necesariamente, un proceso de abstracción.

Como el símbolo, la metáfora supone abstracción y conceptualización, procesos estos que permiten separar determinados semas para reordenarlos jerárquicamente y construir un modelo de cualidades.

Si bien el símbolo y la metáfora tienen aspectos comunes, sus diferencias no son menos importantes. La más notoria, desde el punto de vista icónico, reside en el hecho de que, en la metáfora, el sujeto al que se hace referencia tiene ya una imagen propia, anterior a la que presta el término modificador. En el símbolo, en cambio, el sujeto no tiene una imagen propia.

¿Cuál es la imagen de la tristeza? Si bien existen individuos tristes, la tristeza en sí no tiene imagen. Para que la veamos, para hacernos sentir su *peso*, Georg Trakl escribe los siguientes versos:

> Poderosa eres, oscura boca / en el interior, por nubes de otoño / conformada figura, en áurea calma del atardecer; / un verdoso torrente crepuscular / en territorio de sombras / de tronchados pinos; una aldea, / que en pardas imágenes piadosamente muere.[4]

La tristeza de Trakl hace que desfilen, ante los ojos de nuestra imaginación, imágenes tan variadas como "oscura boca", "verdoso torrente crepuscular", "tronchados pinos". Todas ellas conforman un "bloque de sensaciones", un "compuesto de perceptos y de afectos", para decirlo con Deleuze y Guattari.[5] Recordemos que ellos entienden por percepto algo más complejo y abarcativo que la simple percepción. La percepción es un mecanismo psicofísico que resulta de la impresión de un estímulo sobre un órgano. Percepto es todo lo que está en la percepción actual y también antes de ella. Aunque no se reduce a la memoria, ésta no deja de intervenir. El percepto es un "vibrar la sensación" y, por sobre todo, *enigma*.[6] Es precisamente ese enigma el que hace que veamos, en la imagen de los pinos tronchados de Trakl, el *rostro* de la tristeza. En síntesis, sin rostro propio, la tristeza resuelve su aiconicidad en la iconicidad del símbolo.

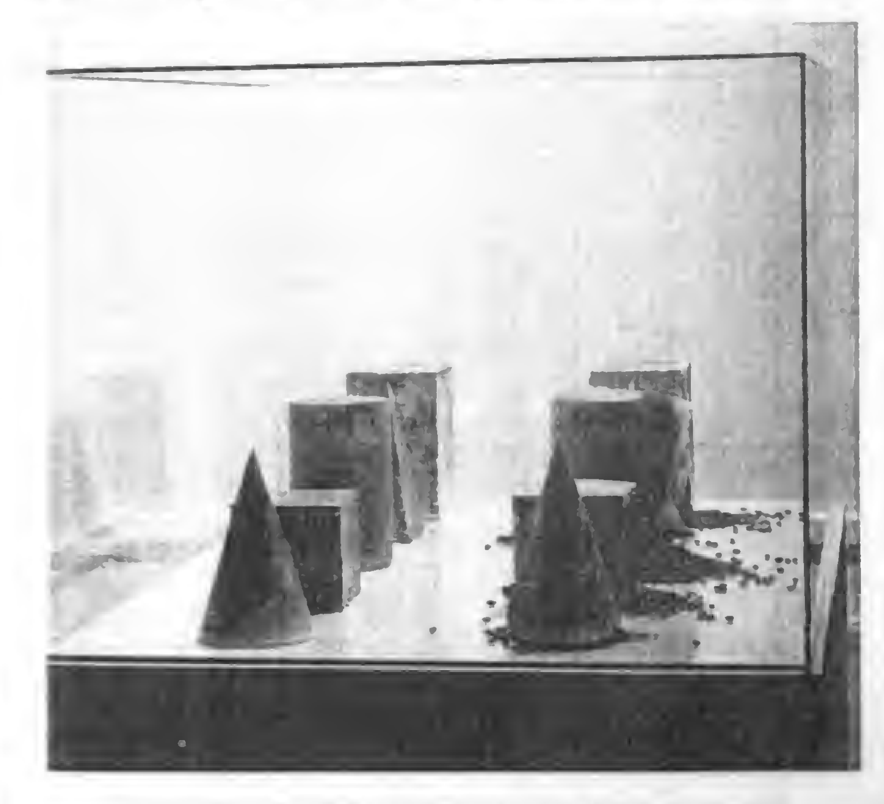
Si la iconicidad en el símbolo es simple (sólo hay imagen en el término simbolizante), en la metáfora es doble. Decir, con Homero, que "Aquiles es un león", es un caso de metáfora en la que se superponen dos imágenes (la de Aquiles y la del león). Pero, en otro contexto, león puede ser símbolo de valor. Y "valor", a diferencia de "Aquiles", no posee una imagen propia. Su única posibilidad de existencia icónica le viene, precisamente, de su unión con el modificador.

Predicación y representación

Podemos considerar al símbolo como una orientación de lo no visible hacia lo visible. Por "hacer figura", es decir por hacer aparecer ideas y conceptos bajo la forma sensible de la imagen, se acerca a la metáfora. Pero mientras ésta, por su carácter más llamativo, pone el acento en la hipérbole de la imagen transferida, el símbolo tiene como función semiótica principal producir la *iconización de un referente aicónico*.

Al igual que la tristeza (para retomar el ejemplo de Trakl), la muerte no tiene una imagen propia. De allí la importancia de las *vanitas* —ejemplarmente representada en pinturas como *Los embajadores* de Holbein— y de otras representaciones simbólicas, como la de Van Gogh (1853-1890) en sus *girasoles*, a la que volveremos unas páginas más adelante.

En *Vida, muerte, resurrección* (1980) de Víctor Grippo (1936-2002), la vida se visualiza a través de las transformaciones de un recipiente que contiene semillas en crecimiento. Se trata de un *work in progress* que se inicia en las relaciones que elementos opuestos —plomo y porotos— ponen en juego. En la cuarta versión de la obra, que reproducimos, el artista presenta dos grupos de cinco elementos geométricos. En uno de los grupos, los elementos están vacíos, y, en el otro, están llenos con porotos humedecidos en proceso de germinación. En un determinado momento, los porotos, que aumentan en tamaño, deforman los recipientes que los contienen y los hacen estallar. Así la perfecta geometría, símbolo de la intervención humana en el mundo, es superada por la vida del más simple fruto natural. Al mismo tiempo, el plomo como símbolo de lo inmutable cede frente a la germinación de una humilde semilla, símbolo de la vida.

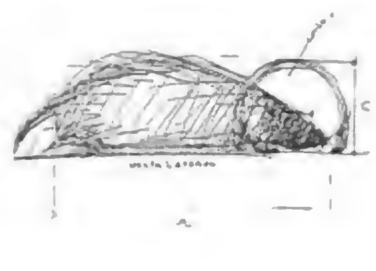


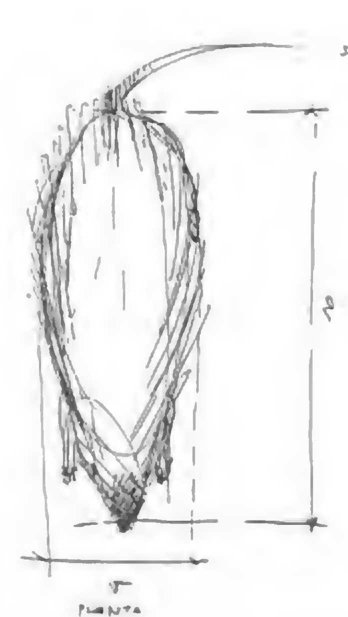
9 Víctor Grippo. *Vida, muerte, resurrección* (cuarta versión), instalación integrada por cinco cuerpos geométricos huecos de plomo y cinco cuerpos geométricos rellenos —de porotos negros—, agua y cúpula de vidrio, 150 x 120 x 80, 1980.

Grippo muestra de modo ejemplar la lucha entre lo (aparentemente) imperturbable y lo mudable, entre la muerte y la vida que siempre resurge. *Vida, muerte, resurrección* señala así el triunfo del cambio —heracliteano— por sobre la parmenidiana estaticidad, el triunfo de lo real por sobre lo ideal.

En más de una ocasión, Grippo enfatizó la idea de mantener una lucidez implacable para no quedar sometidos a todo lo indeseable del mundo de hoy. Por eso, obras como la que presentamos apuntan a lograr "una conciencia modificada a través de una materia modificada", según las propias palabras del artista.

También Clorindo Testa (1923) nos revela su preocupación por el mundo de hoy; concretamente, por los efectos del "progreso", entre los que se cuenta la incontrolable contaminación ambiental, material y moral. El símbolo es la rata. Y no es un detalle menor el hecho de que la Municipalidad de Buenos Aires informara, a mediados de 1976, que en esa ciudad había siete ratas por habitante.





10. Clorindo Testa. *La peste en la ciudad* (fragmento), instalación (medidas variables), 1977.

Atento, como arquitecto, a la ciudad que él mismo ayuda a construir, no puede Testa —como representante del conceptualismo crítico— dejar de denunciar los efectos dañinos de ciertos "adelantos" de la civilización.

La instalación *La peste en la ciudad* está compuesta por dibujos colocados sobre el piso y sujetados con ladrillos. Omnipresente, la rata está representada "arquitectónicamente", en planta y en vista lateral. ¿Acaso para poder "controlarla" mejor?

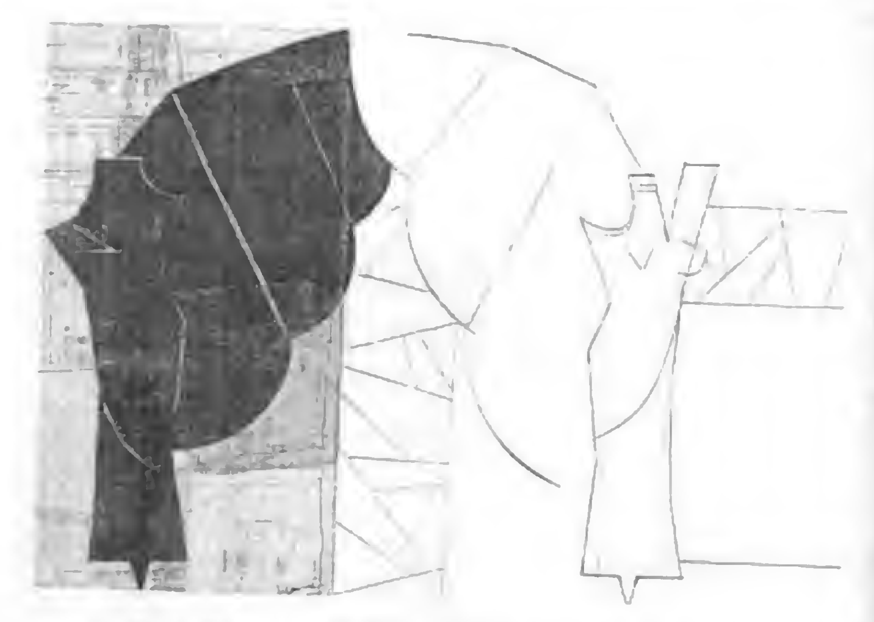
La rata no es sólo parte —sinécdoque— de la contaminación extendida en la ciudad moderna sino símbolo de una contaminación incontrolable de la que ningún flautista de Hamelin podrá salvarnos pues ¿dónde está el estratega que, con el sonido maravilloso de su flauta, embelece a los roedores conduciéndolos a un caudaloso río para ahogarlos y así exterminar la peste? ¿Dónde está el que, desde el poder y con paso firme, se apreste a desandar lo recorrido?

Un mundo contaminado, ¿nos deja sin proyecto? ¿Qué queda de la ilusión? Matilde Marín (1948) piensa que podemos y debemos reflotarla. Por eso "baja" esa idea a la figura de Karina, una joven que vende muñecos que ella misma realiza y que, como otros tantos jóvenes argentinos, intenta sobrevivir en medio de las crisis económicas. Karina le permite a Marín construir un símbolo de la ilusión. Sus muñecos sirven para hacer pompas de jabón que se elevan en el aire y, efímeras, desaparecen.



11. Matilde Marín. *Karina*, *performance* en la calle Florida, Buenos Aires. *Still* de video, 2004

También las alas desplegadas de las *Victorias* que concibe Juan Lecuona (1956) cumplen, simbólicamente, con el deseo de elevar a los seres humanos del prosaico suelo en el que se mueven. Pero la supuesta ascensión contrasta con la realidad de cuerpos multiplicables, estereotipados, desafectados y fragmentados, que pueden ser vistos como metáforas de la corporalidad contemporánea o como símbolos de la necesidad de trascender en un mundo dominado por lo efímero. Recordemos que, para la construcción de esas *cartografías simbólicas de lo humano*, Lecuona utiliza moldes de modistas pegados sobre tela. La fragilidad del papel ayuda a la connotación de inconsistencia física y espiritual del ser contemporáneo, mientras que la experiencia táctil de su superficie transparente y rugosa habla de un tipo particular de seducción momentánea, leve.



12. Juan Lecuona. *Son dos olorios*, carboncillo, papel y acrílico sobre tela, 120 x 170, 1999.

Del hecho de que todo cae bajo la ley del embudo consumista da cuenta Zulema Maza en obras que representan modelos de intranquilizadora belleza. *Ángel* (2006) es una de ellas. El diseño de la tela de las mangas/alas del vestido del "ángel femenino" reproduce la estructura ojival de las catedrales góticas. Pero no hay aura en la representación sino simbólico descenso de lo trascendente en la gracia momentánea, prosaica y liviana de la joven. Podríamos concluir que el *ángel* de Maza es símbolo de mundanidad no obstante estar presente la figura celestial, sinecdóticamente nombrada a través de sus alas, y a pesar de que tanto el diseño de la tela como la flecha ascendente del vestido sugieran elevación de lo terrenal.



13. Zulema Maza. *Ángel*, técnica mixta, 100 x 100, 2006.

En los casos que acabamos de comentar se pone en evidencia la función representativa del símbolo, es decir, la presentación de una idea o concepto a través de un ícono. Por este *rodeo* de la imagen, el símbolo ha sido considerado un lenguaje indirecto.

Al presentar una cosa, perteneciente al mundo sensible, para representar otra perteneciente a un reino carente de imágenes, el símbolo puede ser definido como un *sustituto, delegado* o *representante icónico*. De esta manera, "bandera" resulta ser el *representante icónico* de patria, así como "corona" de monarquía o "paloma" de paz, pues de no contarse con estas mediatizaciones sería imposible ver las imágenes de patria, monarquía o paz.

A diferencia del símbolo, que cumple con una función *representativa*, la función de la metáfora es *predicativa*. Se trata, en términos estrictos, de una predicación de coexistencia de determinadas cualidades del sujeto y del modificador.

Al *efecto de mostración* metafórica, el símbolo opone un *efecto de significación o de representación* que subraya la relación indisoluble significante-significado en el interior del signo.

Es de interés recordar que *symbolum* ha sido tomado del griego *symbolon*, derivado a su vez del vocablo *symballein* = arrojar con* o "hacer coincidir algo en otra cosa". Esta palabra se usó tempranamente y con frecuencia para aludir a alguna convención o contrato. Aristóteles llamó así al sustantivo por entender que es un signo convencional.[7] Para los griegos *symbolon* era también un "santo y seña", un documento, un distintivo, un billete de entrada al teatro. Cumplía con la función de signo de reconocimiento. En este sentido, cada una de las mitades de monedas, medallas o cualquier otro objeto dividido en dos partes servía para representar a la otra. Sólo la unión de las partes permitía a sus poseedores reconocerse (como hermanos, miembros de una misma familia o colectividad, etcétera), independientemente de cualquier otro indicio.[8]

Si en la metáfora las imágenes de ambos términos se superponen y hasta llegan a identificarse (al menos parcialmente), el símbolo se manifestará siempre distinto de lo representado. Asimismo, es imprescindible que la imagen simbólica no llegue a atraer demasiado la atención, para no apartarnos de la búsqueda de la referencia. La bandera, para tomar un ejemplo bien conocido, no debe invitarnos a demorarnos en ella; debe movernos a pensar en lo que representa (patria). Es *medium*, no fin del proceso de significación.

Frente a la trascendencia referencial del símbolo, se observa en la metáfora una particular inmanencia semántica del modificador dentro del enunciado. Podemos decir que la referencia metafórica es intrínseca, pues el modificador no va más allá de sí mismo para hacer referencia a otra cosa. Se limita a acentuar, a través de la relación con otro término, sus cualidades específicas. En la expresión "Nureyev es un junco", la especie vegetal, al calificar al bailarín, no apunta a algo distinto de sí misma; no se dirige, como el símbolo "bandera", a un referente externo (patria). El movimiento de la referencia es "circular" y, en tanto tal, lleva a la exaltación de las cualidades sobresalientes del modificador al ser superpuestas a las del sujeto.

No hay en el símbolo inmanencia o circularidad del recorrido semántico del modificador sino trascendencia, proyección, ex-centricidad semántica. Sin embargo, notemos que a nivel pragmático puede llegar a identificarse, ocasionalmente, con el referente. Es el caso de la bandera pisoteada que es sentida como un ultraje a la patria misma.[9]

Al no poseer una imagen propia, el sujeto simbólico puede adoptar un rango mayor de semas del modificador que el sujeto metafórico. En los ejemplos de Charles Peguy ("la fe es un gran árbol"),[10] de Marguerite Yourcenar ("toda dicha es una obra maestra")[11] o de Georg Trakl (la tristeza es "oscura boca"), la mayor parte de los semas de las palabras convienen al establecimiento del símbolo. No ocurre otro tanto en la metáfora del león referida a Aquiles, quien no puede adoptar la mayor parte de los rasgos del animal (cuadrúpedo, de pelaje característico, habitante de la selva, etcétera).

* *Ballein* significa "arrojar". *Embolon* es algo arrojado dentro de otra cosa (un perno, por ejemplo) y *parabolon*, algo arrojado a un costado.

Está ausente del símbolo la tensión o violencia semántica de la metáfora (su capacidad de hacer coincidir imágenes con semas incompatibles). No hay tensión (Ricoeur) ni paralelismo (Peirce) ni quiebre lexical rotundo sino *proyección lineal* de una imagen sobre una idea o concepto.

Los *Girasoles* de Van Gogh son un claro ejemplo de esa proyección lineal. Las flores, cortadas de la planta y dentro de un jarrón, nos proyectan hacia la muerte, hacia la decadencia, hacia el paulatino desvanecimiento de la fuerza vital. Dan aún la sensación de vida, pero van camino a la desaparición. Algunos tallos se curvan y parecen luchar para mantenerse erguidos, firmes, sugiriendo la misma lucha entre la vida y la muerte que podrían experimentar los humanos. Precisamente, el mayor enigma de los *Girasoles* está en su apelación a lo humano estando totalmente ausente la figura humana, lo que recuerda una afirmación de Cézanne: "El hombre ausente, pero todo entero en el paisaje".[12]



14. Vincent van Gogh. *Girasoles*, óleo sobre tela, 92,1 x 73, 1888. National Gallery, Londres.

El referente simbólico

Otra diferencia no menos importante entre el símbolo y la metáfora está en el hecho de que, en ésta, encontramos una identificación inmediata y necesaria de sus referentes, mientras que en el símbolo, como observó Hegel, encontramos "lo universal y sustancial indeterminado mismo". La metáfora, por su parte, presenta "la existencia concreta firmemente determinada tanto por un lado [sujeto] como por el otro [modificador]".[13]

El sujeto de la expresión metafórica está siempre allí, en acto, al igual que el modificador. Ambos son visibles o, en el caso de la poesía, directamente imaginados. Aun en aquellos ejemplos de las artes visuales en los que el sujeto resulta fagocitado por el modificador, igualmente se hace presente a nivel imaginario. Así, en *La violación* de Magritte los ojos ausentes, sustituidos por senos, no dejan de señalar su lugar en el sintagma visual. Aun ocultándolo, la metáfora pone en evidencia al referente. Afirma Hegel:

> Cuando oímos "la primavera de estas mejillas" o "un mar de lágrimas", nos es preciso no tomar esta expresión literalmente, sino sólo como una imagen cuyo significado nos lo indica explícitamente el contexto. En el símbolo y en la alegoría la referencia entre el sentido y la figura exterior no es tan inmediata y necesaria. Sólo los adeptos, los iniciados, los instruidos pueden hallar un significado simbólico en los nueve peldaños de una escalera egipcia y cien otras coyunturas, y, a la inversa, sospechar y encontrar también algo místico, simbólico allí donde no sería necesario buscarlo [...] porque no está dado.[14]

No todos pueden decodificar el símbolo. Podrán hacerlo "sólo los adeptos, los iniciados, los instruidos", como señala Hegel, quien también observa que el símbolo, diferente de la metáfora, invita al *descubrimiento* de la referencia. Y, lo que es más difícil aún, invita a descubrir si, efectivamente, estamos o no frente a un símbolo.

> En primer lugar, la visión de un símbolo en general hace surgir al punto la duda de si una *figura ha de tomarse o no como símbolo* [...].[15]

En lo que respecta al pez como símbolo de cristianismo, pregunta Schopenhauer en *El mundo como voluntad y representación* (libro IV), ¿quién, si no lo supiera previamente, podría adivinar que el pez era el símbolo de los cristianos?

Podríamos concluir que el símbolo se encuentra sumergido en una esencial ambigüedad. Precisamente, al sintetizar ideas de Hegel, afirma Domingo Hernández Sánchez que las causas de la "imperfección" del símbolo "son la ambigüedad y la excedencia de significado".[16]

Por existir formas simbólicas en extremo variadas para expresar una misma idea, muchas veces permanecemos en la incertidumbre sobre su correcta identificación. La imagen del toro o la del león no son la única representación posible de la idea de fuerza. El león tiene además una multiplicidad de significaciones, según aclara Hegel:

> Un león, p. ej., un águila, un color, se representan a sí mismos y pueden valer como suficientes para sí. Por ello surge la pregunta de si un león cuya imagen se nos pone delante sólo debe expresarse y significarse a sí mismo, o si debe además representar y denotar algo más, el contenido más abstracto de la mera fuerza o el más concreto de un héroe o de una estación del año de la agricultura; si tal imagen debe ser tomada, como se dice, *literalmente, o al mismo tiempo figuradamente*, o también *sólo figuradamente*.[17]

Es sabido, por otra parte, que existen múltiples figuraciones capaces de representar a Dios o el acercamiento a Dios. En las *Anunciaciones* del Quattrocento, las filas de columnas que van disminuyendo en perspectiva son entendidas, dentro de la cultura piadosa, como símbolos de la condición espiritual *ascendente* de la virgen María. De allí que la perspectiva, según afirma Max Baxandall, pueda ser interpretada, simbólicamente, de acuerdo con un "ojo espiritual".[18]

Al igual que Dios, la vida puede ser representada de muy distintas maneras. La podemos ver en los cuerpos geométricos de plomo, rellenos de porotos humedecidos, de Grippo, en los girasoles de Van Gogh, en una llama que va consumiendo la vela que la sostiene y también en un corazón latiendo. Notemos que, en este último caso, "corazón" ha dejado de ser una sinécdoque,[19] es decir una parte que nombra al conjunto al cual pertenece (cuerpo viviente), para pasar a simbolizar el fenómeno global de la vida. Lo mismo sucede con la imagen de la calavera, cuando deja de ser sinécdoque de cuerpo muerto, para ser símbolo de la muerte, o con la corona, cuando deja de funcionar como sinécdoque de los atributos de la realeza para pasar a ser símbolo de monarquía.

El símbolo puede resultar no sólo ambiguo sino equívoco, al ser su referente irrepresentable en sí mismo. Por eso una de las funciones principales de la crítica de arte es ayudar a resolver el equívoco. Puede suceder que un espectador no iniciado sienta indiferencia y hasta indignación frente a una obra de Jeff Koons en la que muestra un simple objeto de uso cotidiano, como puede serlo una aspiradora. Pero es evidente que el artista intenta decirnos algo más. La aspiradora, sinécdoque de consumo, es también símbolo de la ética puritana burguesa que une higiene y moralidad rechazando la sensualidad y el erotismo por "incontrolables".

Al no existir una exteriorización completa de la relación simbólica, ésta se vuelve vaga y confusa, a diferencia de la comparación que para Hegel resulta ser "la verdad del símbolo". Oportunamente señalamos que el *como* de la comparación indica el cambio de campo, funciona como un "puente" que separa perfectamente los términos comparados.[20] Podríamos decir que si el sujeto (o referente) de la comparación es *en acto*, el del símbolo es *en potencia*. De allí la importancia de la capacidad interpretativa del receptor.

Sin excluir a la imaginación y a la sensibilidad, el símbolo apela a la facultad intelectiva del lector capaz de desentrañar un significado oculto.[21] La incidencia de varias facultades mentales planteará no sólo serios problemas de decodificación sino también de traducción, como acertadamente sostiene Mario A. Presas:

> [...] la idea —la verdad, el mundo, o como queramos llamarlo— que propone el arte, está expuesta en el lenguaje indirecto del símbolo y es intraducible al lenguaje enunciativo directo.[22]

El símbolo, sobre todo el artístico, despliega la más amplia gama de significados alternativos, complementarios y a veces hasta contrarios. Podemos concluir con Rimbaud[23] que una obra significa literalmente "y en todos los sentidos" (simbólicos). En las antípodas del símbolo se encuentran las señales, con referentes acotados, cerrados, tal el caso del semáforo.

En su monumental *Filosofía de las formas simbólicas*, Cassirer se detiene en la función instrumental del lenguaje y señala que es por la función simbólica que el ser humano —al que define como *animal symbolicum*— se distingue de los animales, quienes sólo poseen sistemas de señales, con relaciones unívocas de recepción-acción.

De acuerdo con Langer (quien sigue en parte las teorías del filósofo alemán), los signos señalan la existencia pasada, presente o futura de una cosa, acontecimiento o condición. Son sustitutos directos de sus respectivos objetos. El símbolo, en cambio, es un vehículo que lleva a *concebir* objetos.

A diferencia de la alegoría, cuyo sentido se encuentra "controlado" por una autoridad interpretativa, no cuenta el símbolo con un control semántico estricto. Por eso la proyección subjetiva juega un papel más importante. Señaló Peirce que

> El símbolo, con la esfinge de Emerson, puede decir al hombre: De tus ojos soy la mirada.[24]

Un símbolo, una vez que ha nacido, se difunde entre la gente y, a través del uso, su significado crece; su contenido se enriquece y se multiplica a lo largo del tiempo por las sucesivas interpretaciones y experiencias del sujeto. Destaca Karl Jaspers que si bien el símbolo es colectivo, es decir que trasciende el nivel de lo individual, su comprensión "no consiste en captar su significado en una manera racional sino en experimentarlo existencialmente".[25]

Como claramente lo muestran los ejemplos del arte, cuando el símbolo llega a congelarse en una codificación racional estricta, pierde su especificidad convirtiéndose en algo que puede ser citado como *shibboleth*, es decir como una especie de santo y seña. Pasa a ser el gesto externo de un ritual, la simple mención de una previa, y actualmente perdida, experiencia simbólica.[26] Para decirlo con Hernández Sánchez, el símbolo "ya no se supera a sí mismo". En "Símbolo y metáfora en la estética de Hegel", afirma:

> En su inaccesibilidad, en su origen de continuo desplazado, el símbolo hace posible la interpretación, da juego a su lectura, no detiene, no fija la mirada, sino que de forma constante remite a otro, entendiendo esto no como una remisión de figura a contenido, sino como el envío de una interpretación a un posible cambio en la dirección de referencia: el símbolo se muestra así superándose a sí mismo, los juegos de propiedades se trastocan, una leve modificación puede originar el cambio total en su lectura. Hegel mismo es consciente de esta hermenéutica del símbolo propiciada por su carácter ambiguo.[27]

La plurivocidad del símbolo puede ser entendida en el contexto de las filosofías de Nietzsche y de Heidegger, de la hermenéutica de Gadamer y del deconstruccionismo de Derrida.

Ideas y conceptos

El sujeto de la relación simbólica puede ser tanto una *idea* como un *concepto*. La diferencia principal entre ambos reside en el hecho siguiente: éste parte de la experiencia sensible mientras que aquélla trasciende tal tipo de experiencia.

El concepto es una síntesis de los datos sensibles, una ley general producida por el entendimiento. Comprende el conjunto de caracteres que pertenecen a una clase definida de objetos y que permiten diferenciarlos de los demás.

Algunos conceptos poseen imagen propia; otros, no. "Silla", "hombre", "cuadro" son ejemplos del primer tipo; "monarquía", "vida", "patria", del segundo. Tampoco las ideas (de "libertad", "alma", "Dios", por ejemplo) cuentan con imágenes propias, es decir, que es imposible captarlas a través de los sentidos. Retomando la interpretación kantiana entendemos por *idea:*

> [...] lo que en nuestro pensamiento, no solamente no deriva de los sentidos, sino que hasta sobrepasa los conceptos del entendimiento, puesto que no puede encontrar nada en la experiencia que suministre una ilustración de ella.[28]

No compartimos la posición romántica que sólo toma a la idea (y no al concepto) como auténtico referente simbólico. Interesados en mostrar el carácter *elevado* del símbolo en relación con la alegoría, los representantes del Romanticismo ven en él la imagen de una idea inagotable, plural en sus significados.

Señaló Goethe en sus *Máximas y reflexiones* que la alegoría

> [...] cambia un fenómeno en un concepto, un concepto en una imagen mientras que el símbolo cambia la idea en imagen de forma tal que la idea permanece siempre infinitamente activa, inabordable en la imagen y permanecerá inexpresable aun cuando se expresara en todos los lenguajes.[29]

Existen ideas con mayores o menores posibilidades de representación. Entre las irrepresentables, se encuentra, como lo vio Kant, la idea de lo sublime. Se pone allí de manifiesto el conflicto entre las facultades de concebir algo y de representarlo. ¿Cómo representar, por ejemplo, la idea del mundo en su totalidad o la de lo grande por sobre toda comparación? Observa Deleuze que todo ocurre como si la imaginación "estuviese confrontada con su propio límite, forzada a alcanzar un máximo".[30]

Podríamos concluir que la mayor o menor apertura semántica del símbolo se explica por la referencia a una idea o a un concepto, respectivamente. La corona simboliza, por ejemplo, el *concepto* de monarquía tanto como el pájaro simboliza la *idea* de libertad. Pero el pájaro como símbolo de libertad posee un

significado más abierto que la corona como símbolo de monarquía. A su vez, ésta tiene un significado más abierto que la paloma con una rama de olivo en el pico, alegoría de la paz que remite a la salvación después del diluvio, de acuerdo con el *Génesis*. En este último caso, el significado se cierra por la "corrección" de un texto previo autorizado. Tal restricción, como lo veremos enseguida, resulta esencial en la constitución de la alegoría.

Base natural, convencional y vital del símbolo

Algunas metáforas son creadas por su autor *aquí y ahora* y con la misma inmediatez pueden ser aceptadas por un receptor. A esta posibilidad de existencia inmediata se opone la existencia necesariamente *mediata* del símbolo. Para su constitución, el paso del tiempo resulta imprescindible.

El símbolo posee —para decirlo con Monroe C. Beardsley— una fuerte *base vital*, es decir que requiere del conjunto de vivencias que un grupo social comparte a lo largo del tiempo. Así, de las tres bases del símbolo —natural, convencional y vital— esta última resulta "esencial y definitoria".[31]

En lo que respecta a las metáforas, sólo las "connotativas"[32] participan de la base vital del símbolo. Puesto que también existen metáforas "de invención", no incluidas en ningún léxico establecido, deducimos que la base vital no le es esencial.

Para decirlo en términos de la lingüística, la metáfora puede presentarse como un fenómeno de *habla*, individual, mientras que el símbolo es siempre un fenómeno de *lengua*, compartido por una comunidad.*

Dice Monroe C. Beardsley:

> Lo que un pintor puede simbolizar no es tema de su voluntad. No importa lo que diga; él no puede pintar una zanahoria y hacerla simbolizar la Revolución de las masas.[33]

El estudio de los símbolos no concierne a la intención del artista sino a la historia de una comunidad (la del cristianismo en el caso de la cruz o la de los gobiernos autoritarios en el caso del alambre de púa). Contrariamente a lo que podría pensarse, el análisis iconográfico revela que el cuerpo desnudo de *Amor sagrado y profano* de Ticiano simboliza lo sagrado mientras que el cuerpo vestido simboliza lo profano. El estudio de las fuentes descubre, en efecto, que esta pintura fue realizada antes del puritanismo, en el contexto del neoplatonismo.

* Al separarse la lengua del habla se separa a la vez: 1º) lo social de lo individual; 2º) lo esencial de lo accesorio y más o menos accidental. La lengua no es una función del sujeto hablante, sino el producto que el individuo registra pasivamente. El habla, por el contrario, es un acto individual de voluntad y de inteligencia en el cual conviene distinguir: 1º) las combinaciones por las que el sujeto hablante utiliza el código de la lengua con miras a expresar un pensamiento personal; 2º) el mecanismo psicofísico que le permite exteriorizar esas combinaciones (cf. Ferdinand de Saussure, *Curso de Lingüística General*, Buenos Aires, Losada, 1974, p. 57).

Paul Ricoeur se ha referido expresamente al carácter público del símbolo en los siguientes términos:

> Para el antropólogo y el sociólogo, el término símbolo pone inmediatamente el acento sobre el carácter público de la articulación significante. Según las palabras de Clifford Gertz, "la cultura es pública porque la significación lo es". Yo adopto, desde luego, esta primera caracterización que marca bien que el simbolismo no está en el espíritu, no es una operación psicológica destinada a guiar la acción sino una significación incorporada a la acción y descifrable sobre ella por los otros actores del juego social.[34]

Un ejemplo claro de la base vital del símbolo es el que aporta la bandera de una nación, afectivamente ligada a un grupo por haber intervenido en acciones tan variadas como pueden serlo la guerra, la inauguración de un evento político, un desfile. Ha representado a una comunidad, conserva y hace al *aura* de lo representado; participa, de algún modo, de su "santidad".

Afirma Beardsley que "parte de los sentimientos hacia la nación son transferidos a la bandera misma". Es por ello que se encuentra protegida por leyes; no puede, legalmente, ser arrojada al suelo y los que ven a su bandera pisoteada sienten como si la patria misma hubiese sido ultrajada. En el mismo sentido, la corrupción de los gobiernos "manchan" la bandera. Así lo entendió el grupo peruano Sociedad Civil al proyectar la acción *Lava tu bandera*, que se desarrolló en la Feria de la Democracia de Lima el 19 y 20 de mayo de 2000. La corrupción desde el poder exigía el lavado público del símbolo patrio, por lo que la comunidad entera fue invitada a participar del ritual de purificación llevando banderas a la Plaza Mayor para lavarlas con jabón y agua sacada de la fuente ubicada en el lugar.[35]

Si bien el símbolo ha sido calificado de lenguaje indirecto, por su "base vital" (Beardsley) llega a identificarse con el referente haciendo que éste sea directamente captado. No hay ya separación significante-significado en el interior del signo; ambos se convierten en una sola y misma cosa.

Pasemos ahora a considerar la *base natural* del símbolo —basada en relaciones de semejanza— por la cual éste se acerca a la metáfora. Puede existir, sostiene Beardsley, similitud natural entre el simbolizante y lo simbolizado como en el caso del águila y la nación que representa (los Estados Unidos de Norteamérica). Observemos el águila impresa en el billete de un dólar estadounidense: podemos apreciar cierta similitud con cualidades atribuidas a la nación: fuerza, impetuosidad, independencia.

Puesto que el referente del símbolo carece de imagen propia, su semejanza con el término modificador icónico se ejerce no sobre la forma física sino sobre atributos o connotaciones. De allí que no encontremos equivalentes del símbolo entre las metáforas "denotativas", basadas en la semejanza de formas del sujeto y del modificador. Sí los encontraremos entre las metáforas que más adelante identificaremos como "connotativas".

Diferente de la metáfora, que responde siempre a una relación de semejanza, el símbolo puede también operar sobre analogías. Kant vio en él una representación analógica de su objeto, es decir que se simboliza una cosa mediante

otra que tiene, con algunas consecuencias suyas, la misma relación que se atribuya a la primera con sus propias consecuencias. Productos de la naturaleza (seres orgánicos, animales o plantas) pueden ser representados en relación con su causa, como un reloj en relación con el hombre que es su autor. En ambos casos, la relación de causalidad en general, como categoría, es la misma; la diferencia estriba en que, para la primera relación, no existe imagen de la causa inicial aunque sí puede ser exhibido su símbolo. De esta manera, puedo tener de la causa suprasensible (de Dios, por ejemplo) no un conocimiento directo, pero sí un conocimiento por analogía. Este acercamiento permitirá, asimismo, inferir de nuevas relaciones observables otras que no lo son.

Al estar sustentada por relaciones de semejanza, la metáfora posee una fuerte base natural. En esto se distingue del símbolo, cuya base natural puede ser débil o hasta faltar. Advierte Beardsley que para adquirir base vital y transformarse en símbolo, un objeto debe tener una base convencional si la base natural es débil o faltante. En cambio, si la base natural es considerable y prominente, el símbolo puede prescindir de la base convencional.

Entre los ejemplos de símbolos con poca base natural se encuentra la cruz, que tiene poca semejanza con lo que representa (cristianismo): "No hay similitud entre la forma de la cruz y lo que ella representa", dice Beardsley.[36] De allí que la base convencional tenga un valor preponderante.

La decisión de un pueblo de elegir su bandera habla también de la importancia de la base convencional. Si bien la norteamericana tiene algo de base natural (el rojo que conecta con el valor a través del color de la sangre, el blanco que alude a la pureza e inocencia y el azul que recuerda la justicia del cielo), debió existir una decisión colectiva para que en un momento dado, en 1872, llegara a convertirse en símbolo de los Estados Unidos.

La base natural es prominente en el caso del sol como símbolo de vida (sin sol no habría vida), en el alambre de púa como símbolo de un estado totalitario (ya que éste *es como* un alambre de púa en algunos aspectos) o en el pájaro como símbolo de libertad. El hecho de volar con confianza, independencia y seguridad lo asocia naturalmente a ciertos atributos de la libertad. Del mismo modo, las alas de las *victorias* de Lecuona o del *ángel* de Maza se ligan naturalmente a una idea de trascendencia.

Símbolos artísticos

Dada la importancia de la base vital en la constitución del símbolo resulta imposible pensar en la existencia de símbolos "individuales". Sin embargo, existen símbolos que si bien no funcionan como tales dentro del mundo real (de un contexto social), sí lo hacen dentro del "mundo de la obra". Ellos desempeñan, en el texto creado por el autor, una función equivalente a la del símbolo socialmente reconocido. Participan de la vida ficticia de los personajes, como éste participa de la vida real de los integrantes de una comunidad.

Para llegar a identificar un símbolo artístico es necesario entender cómo funciona dentro de un determinado contexto. Tomemos el siguiente ejemplo

de William Blake: "En tiempos de siembra aprende; en la cosecha enseña; en el invierno goza". Para entender que invierno es símbolo de goce es preciso tomar en cuenta las dos situaciones anteriores referidas al trabajo.

En el contexto de una obra literaria, cualquier elemento —un puente, una puerta, un animal— que ocupe un lugar central o que posea una ubicación anormal o desviada dentro de un contexto puede convertirse en símbolo. Tal situación responde a lo que Beardsley llama "principio de prominencia". Junto al "principio de congruencia" resulta fundamental en la individualización del símbolo.[37]

1) *Principio de prominencia:* Se refiere tanto a la acentuación del término simbólico como a su desvío, es decir al hecho "de que no-debía-estar-allí". Su presencia inusual y sorprendente produce un "excedente de significación" que Beardsley encuentra particularmente expuesto en el *Coloso* de Goya y en *Miserere y Guerra* de Roualt. En ambos casos, las figuras aparecen inusualmente destacadas, con extrañas iluminaciones. En la obra de Roualt se observa, además, la ausencia de indicaciones relativas al acto de sembrar siendo que la figura central es, precisamente, un sembrador.
2) *Principio de congruencia:* Da cuenta de una selección de connotaciones que mantienen coherencia con el contexto. En este sentido el *sembrador* de Roualt se presenta como un símbolo de esperanza, constancia, paciencia y humilde actitud hacia Dios y hacia la naturaleza mientras que el *coloso* de Goya, con significados menos claros, se presenta como un símbolo de fuerza y de poder destructivo potencial.

En algunos casos, el símbolo puede encontrarse sobredeterminado por su contexto; en otros, remite a textos abiertos, ligados a nuevas cadenas de significación.

Los símbolos artísticos también podrían ser vistos bajo la luz de las "imágenes primordiales" o de los "residuos psíquicos" de innumerables experiencias contenidas en el inconsciente colectivo. De esta manera interpreta Carl Jung la existencia de símbolos y de situaciones simbólicas "universales" en toda gran obra literaria. Por su parte Joseph Campbell, en *El héroe de mil caras*, sostiene que todas las obras son, simbólicamente, una.[38] En el decir de Jorge Luis Borges:

> Toda literatura (me atrevo a contestar) es simbólica; hay unas pocas experiencias fundamentales y es indiferente que un escritor, para transmitirlas, recurra a lo "fantástico" o a lo "real", a Macbeth o a Raskolnikov, a la invasión de Bélgica en agosto de 1914 o a una invasión de Marte.[39]

Símbolo y alegoría

Hemos visto que, por su base vital, el símbolo puede identificarse con lo representado. Tal coincidencia está ausente de la alegoría. Por ser su apelación

al sentimiento comparativamente menor, no llega a convertirse en objeto de reverencia ni de veneración.

Del griego *allos* (otro) y *agoreuein* (hablar en asamblea) la alegoría es parte de la esfera del logos. Podríamos definirla como una figura de hermenéutica que presenta un referente inmediato para hacer referencia a un referente último, mediato. Según Barthes, la alegoría es un acertijo, una escritura compuesta de imágenes que el lector debe descifrar. Supone la presencia de un texto previo al que permanentemente se hará referencia. De allí que haya sido considerada como discurso "ilustrativo", íntegramente decodificable. La alegoría persigue la transmisión más clara del pensamiento, como lo vemos en textos filosóficos, por ejemplo la alegoría de la caverna de Platón, y en algunos relatos bíblicos.

Pero más allá de la referencia extrínseca, la alegoría exhibe, de acuerdo con Paul de Man, las posibilidades genéricas del lenguaje. No es entonces sólo una forma de lenguaje figurado entre otros, sino la posibilidad de presentar, autorreferencialmente, la posibilidad del signo de decir siempre otra cosa hablando de sí mismo.[40]

Dentro del género alegórico se ubican las narraciones de estructura simple (fábulas, parábolas) o compleja (la *Divina Comedia*, por ejemplo). Ligados a este género hallamos, en el orden visual, los emblemas,[41] las insignias y los escudos. El mito, por su parte, se aproxima a la alegoría en tanto texto destinado a hacer evidente otro texto preexistente. Sin embargo, va más allá de la mera ilustración al intentar validar el orden establecido por una determinada comunidad.

Las leyendas que acompañan al mensaje visual del emblema cumplen con una función similar a la del texto alegórico previo: anclar de manera inequívoca un significado. Si bien el camino para llegar al significado de emblemas y alegorías puede resultar tortuoso, una vez alcanzado es claro y unívoco.

Al hacer referencia a otros textos, la alegoría nos coloca frente al problema de la intertextualidad. Para que el texto fundante sea alcanzado es preciso que el intérprete cuente con especiales competencias enciclopédicas. Quien conozca las Sagradas Escrituras podría interpretar la frase "Juan come su manzana cada mañana como si Juan cometiese cada día el pecado de Adán". Lo importante es considerar el contexto donde el enunciado aparece. Sólo así podremos entender de qué se está hablando, si el enunciado es figurado o si, en el citado ejemplo, se hace referencia a un desayuno o a un régimen para adelgazar.

Cuando la clave interpretativa de la alegoría se ha perdido, es posible leerla literalmente. Sin embargo, como observa Eco siguiendo a Grice, el lector observa una "excesiva abundancia de particulares acontecimientos"[42] que fomenta la sospecha de que las palabras tienen un segundo sentido. Por otra parte, la razón por la que muchas veces la alegoría llega a ser identificada es porque el texto hace uso de imágenes ya codificadas, reconocidas como alegóricas. Esas imágenes llegan a ser, en algunos momentos, más claras que en otros. Por ejemplo, la imagen de la selva como símbolo del pecado responde a la tradición medieval y patrística que veía en ella un lugar peligroso del que era difícil salir.

En la Edad Media, el control y reducción del contenido de los textos fue uno de los temas centrales de investigación. San Agustín consideró que para entender las Escrituras, el exégeta debía saber física, geografía, botánica, mineralogía, entre otras disciplinas. Era necesario, además, encontrar una *auctoritas* (el Papa, el Gran Hermano, el Maestro) capaz de establecer buenas relaciones y cerrar el círculo hermenéutico. De este modo, se limitaban los poderes de la imaginación, poniéndola a salvo de la peligrosa polisemia simbólica.

Aun cuando la alegoría ha sido usada como ilustración de ideas o conceptos, consideramos que no por esto debe ser excluida del campo del arte. En nuestra opinión, ella puede llegar a poseer una apertura semántica similar a la reconocida en el símbolo. Dice Morton Bloomfield:

> Es importante, sin embargo, reconocer que la alegoría no esta confinada a la interpretación de palabras, frases y unidades literarias, aunque este último uso es el más común. La alegoría también se aplica a sueños, al arte, a la escultura... Algunas de estas interpretaciones son unívocas en su significado pero muchas son plurales.[43]

La depreciación de la alegoría corresponde a un periodo histórico preciso —el del Romanticismo—, interesado en mostrar la inagotabilidad del símbolo y la separación del arte de toda opción intelectualista.[44]

En las teorías románticas de Goethe, Schelling y Solger el símbolo es separado de su función original de documento, credencial o distintivo para ser elevado al rango de signo misterioso, propio de las auténticas obras de arte. Tal elevación —basada en la presuposición de un nexo metafísico entre ciertos datos visibles y la idea invisible— tuvo como contrapartida la depreciación de la alegoría. Dice Gadamer:

> El que la contemplación visible y el significado invisible no puedan separarse uno de otro, esta "coincidencia" de las dos esferas, es algo que subyace a todas las formas de culto religioso. Según Solger, lo simbólico designa "una existencia en la que de algún modo se reconoce la idea", por lo tanto la unidad íntima de ideal y de manifestación que es específica a la obra de arte. En cambio, lo alegórico sólo hace surgir esa unidad significativa apuntando más allá de sí mismo hacia algo distinto.[45]

El movimiento romántico desarrolló la idea de un arte "vivencial", inagotable, nacido de una inspiración "genial", y expresado en el símbolo. Precisamente, los esfuerzos de Goethe en la teoría del arte tuvieron enorme influencia en cuanto a una valoración positiva de lo simbólico y a un concepto artísticamente negativo de lo alegórico. Su propia poesía tuvo trascendencia en este sentido, al verse en ella una confesión vital, la conformación literaria de la vivencia, convertida en el siglo XIX en la noción valorativa por excelencia. Y lo que en la misma obra de Goethe no se ajustaba a ella —por ejemplo sus poemas de la última época— se vio relegado por el espíritu idealista del siglo, que lo consideró sobrecargado alegóricamente.

Gadamer propone una revisión del prejuicio hacia la alegoría pues no es cierto que únicamente el símbolo pueda abrirse a una multiplicidad de significados. También ella puede transportar un excedente semántico imposible de

traducir completamente. Podríamos tratar de completarla a través de otras alegorías o de otros símbolos en los que se volvería a repetir la misma situación de apertura inicial.

Si bien es cierto que el control de un co-texto previo y de una autoridad interpretativa puede poner límites al mensaje alegórico, es erróneo rechazar su posibilidad de conformar una *obra abierta*. Las diferencias entre el símbolo y la alegoría no son, en consecuencia, del todo estrictas. La dimensión estética también puede tomar cuerpo en la modalidad alegórica.

Metáfora y alegoría

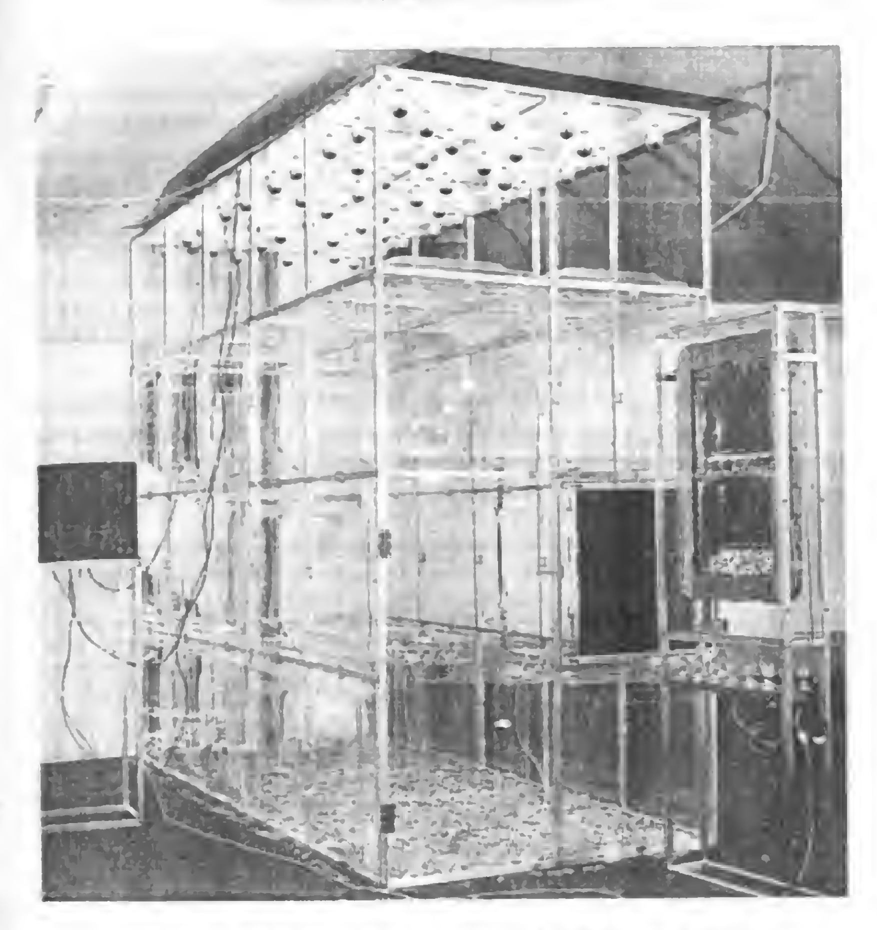
La alegoría es un tipo de narración que incluye un conjunto de metáforas. Puede ser definida como una "metáfora continuada". Así la entiende Du Marsais:

> La alegoría tiene mucha relación con la metáfora; no es más que una metáfora continuada. La alegoría es un discurso, en primer lugar presentado bajo un sentido propio, que parece toda otra cosa de lo se desea hacer entender y que, sin embargo, no sirve más que de comparación para hacer inteligible otro sentido que no se expresa. La metáfora une la palabra figurada a un término propio, por ejemplo, el *fuego de tus ojos*; allí ojos tiene un sentido propio, mientras que en la alegoría todas las palabras tienen un sentido figurado, es decir que todas las palabras de una frase o de un discurso alegórico forman, en primer lugar, un sentido literal que no es el que se desea hacer entender.[46]

Un ejemplo de la estructura secuencial y narrativa de la alegoría lo da el *Biotrón* de Luis Benedit (1937). Una serie de metáforas se convierten en tramos de un mismo relato sobre la vida y sus variables, desde las formas más cómodas a las más riesgosas o trabajosas. Es evidente que el artista no quiere concretar un experimento científico con abejas sino que intenta, a través de él, decirnos otra cosa, hablarnos de una forma de comportamiento humano, ligado al menor esfuerzo. Puede sorprender que, pudiendo las abejas elegir entre permanecer dentro de un hábitat artificial o bien salir al exterior para volar libremente, pero con la dificultad de conseguir alimento, prefieran la facilidad de la primera opción. Poco parece importar que el néctar que producen flores automáticas sea artificial.

Desde el punto de vista retórico, se consideró tradicionalmente que la alegoría —en tanto narración— es un género, mientras que la metáfora es un *tropo*, es decir un término desviado del sentido literal. Consecuente con tal separación, el grupo μ ubica a la alegoría dentro de los *metalogismos* y a la metáfora dentro de los *metasememas*.[47]

El metalogismo modifica el significado corriente de la frase mientras que el metasemema modifica el significado corriente de la palabra, sustituyendo un semema —la palabra usada como una colección particular de semas en un determinado contexto— por otro semema. En ambos casos se produce una modificación de los agrupamientos de semas de "grado cero" por la que algunos son jerarquizados pasando a un primer plano de mostración.



15. Luis Benedit. *Biotrón*, instalación, plexiglás, aluminio, PVC, 50 lámparas de 100 vatios, generador eléctrico, 25 flores automáticas y 4.000 abejas vivas. 300 x 500 x 200. XXXV Bienal de Venecia, 1970.

Señalamos en el capítulo IV que si bien el desvío de la metáfora se ubica en la palabra, requiere para manifestarse de la presencia de una frase. Es lo que explica Paul Ricoeur en su teoría de la metáfora-enunciado, partiendo de la distinción de Max Black entre *foco* (término propiamente metafórico) y *marco* (enunciado). Si la metáfora se manifiesta en el enunciado de una frase, la alegoría se manifiesta en una narración completa.

A diferencia del enunciado metafórico, en el que ciertas palabras son usadas metafóricamente y otras no, en la alegoría la totalidad de la frase es construida con palabras usadas metafóricamente. Destacó Max Black:

> Cuando se pretende construír la oración entera con palabras usadas metafóricamente el resultado es un proverbio, una alegoría o un acertijo.[48]

En el ejemplo que presenta Black, "El presidente *aró* a través de la discusión", sólo la palabra *aró* debe ser tomada en sentido metafórico mientras que las otras no. En cambio, en las parábolas del Nuevo Testamento, las fábulas de La Fontaine o la alegoría de la caverna de Platón, la totalidad de los términos (el relato en su conjunto) necesita ser leída en sentido figurado, es decir desviado del sentido literal.

En el postfacio de su *Retórica general*,[49] el grupo μ presenta "Espejos retóricos: siete años de reflexión", un texto que sale al encuentro de algunas polémicas suscitadas por la primera edición de la obra, que data de 1970. Presenta allí un resumen de las diferencias más importantes entre las principales figuras retóricas.

Las apreciaciones de Paul Ricoeur sobre la metáfora-enunciado llevaron a los autores de la *Retórica general* a revisar sus propios planteos y a enmarcar las diferencias entre la metáfora y la alegoría a partir de tres niveles: *formador, portador y revelador*.

NIVEL	METASEMEMAS *metáfora*	METALOGISMOS *alegoría*
FORMADOR	sema	palabra
PORTADOR	palabra	secuencia proposicional
REVELADOR	enunciado	designación*

* Por "designación" se entiende la relación del enunciado alegórico con el co-texto previo que ella *figura*.

Notas

1 S. Langer, *Nueva clave de la filosofía*, Buenos Aires, Sur, 1958, p. 9.
2 S. Langer, *Esquemas filosóficos*, Buenos Aires, Nova, 1971, p. 73.
3 Ch. S. Peirce, *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974, pp. 46-47.
4 G. Trakl, *Obra completa*, Buenos Aires, Goncourt, 1968, p. 224.
5 G. Deleuze y F. Guattari, *Qué es la filosofía?* Barcelona, Anagrama, 1993, p. 164.
6 *Ibíd.*, p. 170.
7 Peirce retoma en su definición de símbolo ese carácter convencional (*La ciencia de la semiótica*, op. cit., p. 57).
8 Véase capítulo 14, final de Gadamer.
9 Véase p. 95.
10 "La fe es un gran árbol, es un roble enraizado en el corazón de Francia... / Y cuando se ve el árbol, cuando miráis el roble, esta ruda corteza del roble trece y catorce veces y dieciocho veces centenario... / Esta dura corteza rugosa y estas ramas que son como un revoltijo de brazos enormes... / Y estas raíces que se hunden en la tierra y que la agarran como un revoltijo de piernas enormes..." (citado por M. Le Guern, *La metáfora y la metonimia*, Madrid, Cátedra, 1976, p. 45).

11 "Toda dicha es una obra maestra: el menor error la falsea, la menor vacilación la altera, la menor pesadez la desluce, la menor tontería la envilece. La mía no es responsable de ninguna de las imprudencias que más tarde la quebraron; mientras obré a su favor fui sensato. Creo todavía que un hombre más sensato que yo hubiera podido ser dichoso hasta su muerte" (M. Yourcenar, *Memorias de Adriano*, Buenos Aires, Sudamericana, p. 137).
12 Cf. el análisis de los *Girasoles* de Van Gogh en E. Oliveras, *Estética. La cuestión del arte*, Buenos Aires, Ariel Filosofía-Planeta, 2005, pp. 33-36.
13 G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, Madrid, Akal, 1989, p. 300.
14 *Ibíd.*, pp. 296-297.
15 *Ibíd.*, p. 227. Véase E. Oliveras, *Estética. La cuestión del arte*, op. cit., p. 224.
16 Cf. D. Hernández Sánchez, "Símbolo y metáfora en la estética de Hegel", *La ironía estética*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002, p. 77. Considera Hernández Sánchez la influencia de Friedrich Creuzer —con su *Symbolik und Mythologie der alten Völker, Besonders der Griechen* (1822)— en las consideraciones hegelianas sobre el símbolo. Sin embargo, mientras Creuzer ve la ambigüedad y excedencia el verdadero interés del símbolo, Hegel los considera rasgos problemáticos.
17 G. W. F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, op. cit., p. 227.
18 M. Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Barcelona, Gustavo Gilli, 2000, pp. 131-137.
19 Véase capítulo VI.
20 Véase p. 35.
21 Destaca M. Le Guern que "Por oposición a la imagen simbólica, que es necesariamente intelectualizada, a la imagen metafórica le será suficiente con impresionar a la imaginación o a la sensibilidad" (*La metáfora y la metonimia*, op. cit., p. 47).
22 M. A. Presas, "La magia del arte en el mundo desencantado", *Criterio*, Buenos Aires, año LX, nº 1999-2000, 24/12/87, pp. 692-3.
23 En una carta de Rimbaud a su madre, quien decía no comprender "Una estación en el infierno", el autor explica: "Yo quise decir lo que dice literalmente y en todos los sentidos" (J. A. Rimbaud, *Oeuvres complétes*, Paris, Pleiade, p. 656).
24 Ch. S. Peirce, *La ciencia de la semiótica*, op. cit., p. 59.
25 Cf. A. Schutz, *Collected Papers*, t. 1, La Haya, Martinus Nijhoff, 1962, p. 331.
26 Cf. U. Eco, "Sobre los símbolos", *Revista de Estética*, Buenos Aires, CAYC, nº 4, 1984, p. 30.
27 D. Hernández Sánchez, "Símbolo y metáfora en la estética de Hegel", *op. cit.*, pp. 42-43.
28 Cf. J. Lalande, *Vocabulario técnico y crítico de la filosofía*, I, Buenos Aires, El Ateneo, 1953, p. 573.
29 J. W. Goethe, *Máximas y reflexiones*, Barcelona, Edhasa, 1993, p. 91.
30 G. Deleuze, *La philosophie critique de Kant. Doctrine des facultés*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963, p. 69.
31 M. C. Beardsley, *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*, Cambridge, Hackett, 1981, p. 290.

32 Véase pp. 122-124.
33 M. C. Beardsley, *Aesthetics*, op. cit., p. 290.
34 P. Ricoeur, *Temps et Récit*, I, París, Seuil, 1986, p. 92 (nuestra trad.).
35 Cf. G. Buntix, "Lava tu bandera: el Colectivo Sociedad Civil y el derrocamiento cultural de la dictadura en Perú", *Globalización e identidad cultural*, Cuenca, Cuadernos de la Bienal de Cuenca, 2002, pp. 79-92.
36 M. C. Beardsley, *Aesthetics*, op. cit., p. 290.
37 *Ibíd.*, pp. 292-3.
38 J. Campbell, *El héroe de mil caras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1959.
39 J. L. Borges, Prólogo a *Crónicas marcianas* de Ray Bradbury, Buenos Aires, Minotauro, 1992, p. 9.
40 P. de Man, *Allegory and Representation*, Stephen Geenblatt (comp.), Baltimore, John Hopkins University Press, 1981.
41 Con respecto a los emblemas, dice Gombrich que "son signos que forman algo así como un código establecido por la tradición. Los atributos de las divinidades y personificaciones se anotaron y explicaron en manuales especiales" (E. H. Gombrich, *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Barcelona, Seix Barral, 1968, p. 25).
42 U. Eco, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992, p. 162. Véase H. Paul Grice, "Logic and conversation", en P. Cole y J. L. Morgan (eds.), *Syntax and Semantic. Speech Acts*, Nueva York-Londres, Academic Press, 1975, pp. 41-58.
43 M. W. Bloomfield, "Varieties of Allegory and Interpretation", *Revue Internationale de Philosophie*, Bruselas, nº 62-63, 1987, p. 337.
44 A. Lalande retiene para la alegoría el mismo sentido peyorativo de las teorías románticas. Se refiere concretamente a su "pobreza", a su "insipidez" pues los elementos que la forman "no tienen interés propio, ni siquiera a menudo una significación, fuera del papel que se les atribuye intencionalmente. Son artificiales y casi siempre complicadas. Por el contrario, el símbolo puede ser vivo evocador, porque su imagen tiene un interés propio; vale por sí mismo al mismo tiempo que por lo que sugiere; algo de los sentimientos que despierta el símbolo enriquece, pues, la imagen simbolizada" (A. Lalande, *Vocabulario técnico y crítico de la filosofía*, op. cit., pp. 41-42).
45 H. G. Gadamer, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1984, pp. 111-112.
46 C. Du Marsais, *Des tropes*, París, Brocas, 1730. Texto digitalizado por Gallica, Biblioteca Nacional de Francia, p. 145.
47 Grupo μ, *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, 1982, p. 137. La metáfora —como metasemema— es una figura del contenido diferente de las figuras de la expresión, como los metaplasmos y las metaxis.
48 M. Black, *Modelos y metáforas*, op. cit., p. 38.
49 Grupo μ, *Rhétorique générale*, op. cit., pp. 210-217.

CAPÍTULO X

¿QUÉ ES METÁFORA PLÁSTICA?

Si bien la metáfora en las artes plásticas o "metáfora plástica" —así como también toda metáfora visual— es parte de un trabajo más general sobre la semejanza, puede ser considerada en sí misma como modelo de un proceso que ha sido estudiado, con preferencia, en el nivel de la imaginación, aquel que da cuenta de lo que ocurre en el campo verbal, referido a la palabra.

Así como la metáfora ha sido considerada un modelo del funcionamiento poético,[1] la metáfora plástica resulta, a su vez, un modelo perceptivo visual de la metáfora en general y, en tanto tal, permite captar con claridad la especificidad de su mecanismo semiótico.

Señalamos oportunamente que la imagen hace ver manteniendo relaciones de semejanza con el objeto representado, y que la metáfora duplica estas condiciones porque no sólo representa un objeto a partir de relaciones de semejanza sino que lo liga a la imagen de otro objeto. Impone así una visión desdoblada, *estereoscópica*, abarcadora de dos imágenes distintas en un solo acto de visión.

Revitalización permanente

A diferencia de las imágenes de la metáfora verbal, captadas a través de la imaginación, las de la metáfora plástica presentan directamente la doble situación icónica. Extendidas en el espacio exterior, afectan nuestros órganos visuales periféricos. Son *percibidas* y no sólo *imaginadas*[2] a través de una mirada interior en extremo variada, según la capacidad del sujeto. En relación con esa subjetividad, la metáfora plástica es una forma de conocimiento más "objetivo" que no sólo hace que aparezcan imágenes en la mente del receptor; ella *es* imagen. La iconicidad, ubicada a nivel del significado en la metáfora verbal, ocupa ahora el lugar del significante y pone de manifiesto la capacidad de comunicación directa del icono. Señaló Peirce:

> La única manera de comunicar una idea directamente es mediante un icono; y todas las maneras indirectas de hacerlo dependen, para ser establecidas, del uso del icono.[3]

La capacidad icónica de la metáfora ha sido resaltada por Paul Ricoeur al explicitar divergencias con Jacques Derrida sobre la revitalización de las metáforas muertas.[4] Considera Derrida que la metáfora muerta, lexicalizada, recupera su eficacia cuando se establece una ecuación entre su desgaste (*usure*) y el movimiento de ascendencia que constituye la formación del concepto. La metáfora gastada se disimula entonces por el relevo (*relève*) del concepto.[5]

Ricoeur rechaza las especulaciones de Derrida pues, en su opinión, reavivar la metáfora no es desenmascarar el concepto. Sucede que "la lexicalización no entraña la desaparición total de la imagen";[6] la metáfora puede entonces recuperar su brillo primitivo al ser resignificada, por ejemplo, en la obra de arte.

Tomemos como ejemplo el retrato de Françoise Gilot de Picasso. ¿Qué vemos allí? No hay aparentemente nada original en la representación de la mujer como flor. Cuántas veces se ha escuchado decir que "la mujer es una flor". Sin embargo, el artista ha logrado dar nuevo brillo a la metáfora gastada mediante un gesto creativo que produce un nuevo recorte en el mundo, un nueva *corporeidad* en el espacio.

En el cuerpo de la imagen se incluye, como observó Merleau Ponty, el propio cuerpo del pintor en movimiento. No es éste solamente "una porción de espacio" sino "un entrelazamiento de visión y de movimiento".[7] Al prestar su cuerpo al mundo, agrega Merleau Ponty, "el pintor cambia el mundo en pintura".[8] De este modo, el mundo se vuelve visible. Es éste un mundo "casi loco, porque es completo no siendo, sin embargo, más que parcial".[9]

El "delirio" de la pintura está en el intento de lograr un acercamiento íntegro del mundo a partir de la visión subjetiva, personal, del artista; "la misma cosa está allí en el corazón del mundo y aquí en el corazón de la visión".[10] En acuerdo con Wittgenstein, diríamos que existe coincidencia entre los límites de mi lenguaje y los límites de mi mundo.

Signo plástico y signo icónico

Para entender qué es metáfora plástica es necesario distinguir, en términos generales, lo plástico de lo icónico.

El signo plástico, al igual que el signo icónico, es un tipo de signo visual que se define por su relación de semejanza con el aspecto exterior o *species* del objeto representado.

Semejanza, analogía, mímesis son todos términos que han servido para definir la naturaleza del signo icónico y establecer la *norma* que le es propia. Según el grupo μ, la norma de la *analogía* —o mejor, en nuestra opinión, de la *semejanza*[11]— provee el grado cero general del signo icónico a partir del cual pueden ser deducidos todos los desvíos retóricos.[12]

La norma de la semejanza manifiesta la relación de continuidad que el signo debe mantener con el modelo que brinda la experiencia directa o, en su defecto, con lo que dicta la competencia enciclopédica. Sabemos, por experiencia directa, que la cabeza humana tiene ojos, nariz y boca, de manera que una cabeza de Magritte donde los ojos son reemplazados por senos produce un elocuente desvío de la norma.

Si el orden de lo icónico se encuentra regido por la mímesis, el orden de lo plástico responde "a los medios de esa mímesis".[13] Por otra parte, destacó Jakobson que en la tendencia hacia el mensaje como tal, y no hacia el referente, reside la especificidad de lo poético y de lo estético en general.[14]

Independizado de su objeto, el signo plástico es fluido, desviado de preceptivas como, por ejemplo, aquellas que normativizan la estructura del signo icónico. Las normas, si existen, son creaciones del propio artista. Pueden ser aceptadas por grupos más bien reducidos de allegados, por lo que conviene hablar, en términos estrictos, no de *códigos* sino de *idiolectos*.

Dentro de la producción global de un artista, es posible encontrar transgresiones circunstanciales a su propio idiolecto. Por otra parte, si observamos los desvíos que la obra (total) de un artista produce comprobaremos que, dentro de un encadenamiento histórico, a corto o largo plazo, ellos serán superados por nuevos desvíos que los convertirán, a su vez, en normas. Los desvíos de hoy, dice el grupo μ, "son las normas del mañana"; es así como "la no pintura deviene pintura".[15]

Sin embargo, a pesar de estas reservas, "un sistema de normas más o menos rígidas sirve de referencia a nuestra aprehensión de toda obra, sistema a partir del cual pueden constituirse los desvíos".[16] Esas normas, según el grupo μ, son la *alogradualidad* y la *isomaterialidad*.

Partiendo de Hjelmslev, y para dar cuenta del carácter fluido y original del signo plástico, el grupo belga introduce la noción de *gradualidad*. De la tríada hjelmsleviana (materia-forma-sustancia) retienen la noción de *materia* reservando las nociones de *forma* y *sustancia* para la descripción del signo icónico. Recordemos que para Hjelmslev la *materia* (por ejemplo, la luz no organizada en el caso de la pintura) es una suerte de magma original previo y que esta masa indistinta es trabajada y cortada por una *forma* (o estructura general previa) que produce así una *sustancia*.[17]

El grupo μ prescinde de las nociones de forma y de sustancia para explicar el signo plástico puesto que en él no encontramos ninguna "gramática" instituida en código general de competencia. De allí que se vea al concepto de *graduación* como particularmente apto para dar cuenta de la apertura de lo plástico señalando las mínimas variantes que el autor pueda producir.

Graduación es toda oposición "en la actualización de una materia de la expresión, siendo el principio de base que hay graduación cuando se pueden aislar dos porciones —cromáticas, lineales, etcétera— en un mismo campo plástico".[18] Esta descripción puede complejizarse al extremo: "para cada mensaje y para cada decodificador hay una gran cantidad de graduantes posibles que pueden jerarquizarse, organizarse según relaciones y niveles cada vez más complejos".[19]

La gradualidad o posibilidad de graduación permite llegar a la norma de lo icónico, fundada en la mímesis o representación de algo extrínseco a la obra misma, de "algo otro" (*allos* = *otro*). La alogradualidad es entonces la norma de lo icónico, al igual que la isomaterialidad.

Los artistas se desvían de la norma de la *isomaterialidad* cuando recurren a materias de expresión diferentes de las tradicionales. El *collage*, al introducir materias heterogéneas, tradicionalmente no admitidas, supone de por sí una ruptura de aquella norma.

¿Cuándo se desvía el artista de la norma de la *alogradualidad*?

Siendo la alogradualidad la distribución de gradualidades según una organización externa —la de la mímesis— el artista se desvía de esa norma al introducir la más mínima alteración del modelo exterior. El arte abstracto aportó, en su momento, un grado extremo de desvío de esa norma.

El mejor ejemplo de distribución alogradual es el que proporciona la fotografía, definida por Roland Barthes como un lenguaje sin código propio, apoyado en la realidad exterior.[20] La naturaleza absolutamente analógica de la imagen fotográfica se asienta en su dependencia, punto por punto, del objeto representado. Es evidente que *el mecanismo metafórico se ubica en las antípodas del fotográfico, alterando el orden de la realidad exterior para producir asociaciones sólo existentes en el acto del lenguaje.*

Resulta de gran interés observar que la fragilidad de toda normativa en el campo del arte incluye a la misma norma general de la alogradualidad. Un ejemplo elocuente, en las últimas décadas, es el del hiperrealismo. Paradójicamente, tanto la pintura fotorrealista como la escultura verista (incluidas en el concepto genérico de hiperrealismo), por sujetarse de modo extremo a la norma de la alogradualidad, se apartan de la misma. El desvío resulta, en este caso, de un respeto excesivo e inesperado por la norma y no del apartamiento de la misma. Lo que el hiperrealismo produce, en definitiva, es una sujeción extrema a la norma que supera el parámetro de lo considerado "normal". De esta manera se quiebra toda una tradición de desvíos.

Hasta fines del siglo XIX, la naturaleza fue el *tertium comparationis* de la creación artística. Pero si bien el artista buscaba la coincidencia con el mundo exterior, sirviendo éste de control en la producción y en la recepción, no descartaba el registro de las huellas de su propia subjetividad. Aun en las tendencias más "realistas" la subjetividad fue permanentemente destacada a través de la elección del tema, de su interpretación y, por sobre todo, del llamado "toque personal". El arte abstracto no hizo sino acentuar ese carácter subjetivista. Su autonomía, es decir su independencia de un orden externo, acentuaba la existencia de un orden interno irrepetible.

Con el arte abstracto una nueva norma habría de imponerse: la del apartamiento total de un modelo exterior. Si bien la abstracción alcanzó, sobre todo con el arte concreto, el punto extremo de alejamiento de ese modelo, nunca se llegó a pensar en la contrapartida de un verismo extremo en el campo de la figuración, porque nunca se vio como posible la negación de la subjetividad, considerada esencial a la creación.

Al rechazar las modificaciones subjetivas, el hiperrealismo produjo una de las más importantes rupturas epistemológicas en el campo del arte. Quebró un consenso, tanto como el dadaísmo al introducir el *ready made*. Por eso, al menos en sus comienzos, fue abiertamente rechazado en el mundo del arte.

Como señalamos en un trabajo anterior,[21] se estaba mucho más preparado

para aceptar el desvío de la abstracción que el del hiperrealismo. Por responder a una línea evolutiva de alguna manera previsible, a partir de las innovaciones del cubismo, la abstracción gozó de un beneplácito mayor. Llegó a decir Malraux que con ella la pintura había adquirido completa libertad y que no se volvería atrás. En este sentido, el hiperrealismo fue visto como un paso atrás, un retorno injustificado por extemporáneo a los cánones de la mímesis.

Esta visión negativa prescinde del hecho de que, en la transcripción hiperrealista, el sujeto no deja de manifestarse. Si bien el rasgo de objetividad se encuentra en la duplicación exacta del modelo y, consecuentemente, en la negación del toque personal, no podemos decir que la elección del tema o el encuadre de las escenas hiperrealistas sean impersonales.

El desvío hiperrealista nos lleva a corregir algunas afirmaciones del grupo μ en lo que respecta a la norma general de lo plástico. Ésta no puede residir, simplemente, en la alogradualidad sino en un tipo de alogradualidad que podríamos llamar *restringida*, en la que se incluye cierta alteración del modelo a través del "toque personal" del artista y es esto precisamente lo que da a la obra su notación esencial de "obra de arte".

En consecuencia, no sólo será retórico el signo plástico que se aparte de la alogradualidad, es decir del grado cero general que provee la mímesis, sino el que la exacerbe, el que, como el hiperrealista, vaya más allá del *grado aceptado de realidad*. No es éste el caso de la norma de la analogía vigente para el signo icónico, que supone una dependencia mayor del modelo exterior.

Hechas estas distinciones podemos preguntarnos si es posible aislar con precisión el nivel de lo icónico y el nivel de lo plástico. Sabemos que éste posee un *surplus* de sustancia[22] que otorga a la pintura todo su peso, su carga, "su título específico de pintura".[23] Este excedente, esta sobreabundancia de significado, no sólo tiene una existencia *en sí* sino también *para mí*. Esto significa que, para efectivizarse, requiere de un receptor sensible, capaz de profundizar el signo sin llegar a agotarlo nunca, dando testimonio, por lo tanto, de una apertura esencial.

En razón del *surplus de sustancia* el signo plástico es fluido y conforma, para decirlo con Umberto Eco, "galaxias expresivas" o "nebulosas de contenido".[24] Una de las razones que explica la complejidad semántica del signo plástico es el estar unido y separado del recorte más definido que aporta el signo icónico. De allí que el grupo μ se refiera a la *solidaridad* —que no supone subordinación— entre ambos:

> Las razones que tenemos para aislar de tal manera tal signo plástico en un mensaje visual pueden provenir de la selección de tal signo icónico en el mismo mensaje; por eso signo plástico y signo icónico aparecen como solidarios. Pues si los contornos del signo plástico son dados por los del icónico, es a través del primero que el segundo se ofrece al receptor del mensaje.[25]

Lo dicho para el signo plástico es válido para la metáfora plástica que necesariamente lo incluye. La más leve alteración de la norma de la alogradualidad determinará su acceso al nivel retórico.

Metáforas *in praesentia* y metáforas *in absentia*

Ampliando nuestras consideraciones del capítulo VI analizaremos a continuación distintos tipos de metáforas comenzando con ejemplos extraídos de la producción de René Magritte.

Recordemos que la metáfora supone la existencia de dos términos *(sujeto y modificador)* pero no siempre ambos se encuentran presentes en el plano visual. Si los muestran las metáforas *in absentia parcial*, no las metáforas *in absentia total*, en las que ambos se fusionan desapareciendo el primero por "detrás" del segundo. Nótese que cuando hablamos de presencia o de ausencia nos referimos siempre al sujeto del enunciado.[26]

Es preciso tener en cuenta que la metáfora auténtica es siempre *in absentia*. La metáfora *in praesentia*, en cambio, debe ser asimilada a la comparación.[27]

De acuerdo con E. H. Gombrich, la distinción entre *símil* y *metáfora* "necesariamente debe desaparecer en el reino de las artes visuales".[28] Esto es cierto sólo en parte pues el símil (o comparación) no puede ser asimilado a la metáfora *in absentia*. En este caso, se anula el *como* de la comparación que opera como una suerte de puente que conecta los dos términos y al mismo tiempo señala su distancia.

No compartimos la posición de Catherine Kerbrat-Orecchioni, quien sostiene que no existe en lo visual ningún morfema asimilable al "como" de la comparación y que por ello "los lenguajes icónicos, incapaces de explicitar el *como*, no pueden ofrecer más que metáforas".[29] En términos estrictos, tampoco ningún morfema visual resultaría completamente asimilable al "es" metafórico que, como vimos en el capítulo IV, incluye también al *no es*. De allí que también la metáfora *in absentia* suponga la presencia del *como*. Junto al *es* percibido aparece el *no es* y, consecuentemente, junto a éste, el *es-como* concebido por el que se corrige el desvío retórico.[30]

La publicidad de la silla para bebé *Baby relax* de amplia difusión en Francia hace algunas décadas, nos permite apreciar el tipo de relación que el mecanismo comparativo pone en juego. Al repetirse la curva natural del regazo materno que recibe al niño, la silla *es como* una mamá. La equivalencia expresada en la similitud formal explica también la simetría de la imagen. Todo indica que, con *Baby relax*, el niño se siente tan confortable y seguro como cuando lo acompaña su madre. Si bien abundan las semejanzas entre la madre y la silla, sus siluetas están perfectamente separadas; no hay confusión de límites.

Otro tanto ocurre en la parte izquierda de *La explicación* de René Magritte, donde se comparan dos objetos distintos —zanahoria y botella— en razón de sus respectivas extensiones en el espacio, una vertical y la otra horizontal. Esa comparación sirve de preludio a la parte derecha de la obra, donde ambos elementos se fusionan para mostrar tanto la "zanahoriedad" de la botella como la "botellicidad" de la zanahoria.

Si bien la parte izquierda de *La explicación* es un ejemplo de comparación (por cuanto los términos yuxtapuestos no llegan a confundirse) la derecha es un ejemplo de metáfora *in absentia parcial*. Los límites entre botella y zanahoria se disuelven, resultando imposible decir dónde comienza una figura y dón-



16. René Magritte. *L'explication* (La explicación), óleo sobre tela, 80 x 60, 1952.
© ADAGP, Paris, 2008

de termina la otra. No sabemos tampoco si es la zanahoria (el sujeto) la que se ha transformado en botella (el modificador) o si es ésta la que se ha transformado en zanahoria. Por la intercambiabilidad de los términos es éste un tipo de metáfora que designaremos con el nombre de "conmutativa".

Como muestra el ejemplo que acabamos de describir, la comparación, a diferencia de la metáfora, aporta una equivalencia débil, con un menor grado de extrañamiento que deriva de la "racionalidad" del como.



17. René Magritte, *Les promenades d'Euclide* (Los paseos de Euclides), óleo sobre tela, 163 x 130, 1955. © ADAGP Paris, 2006

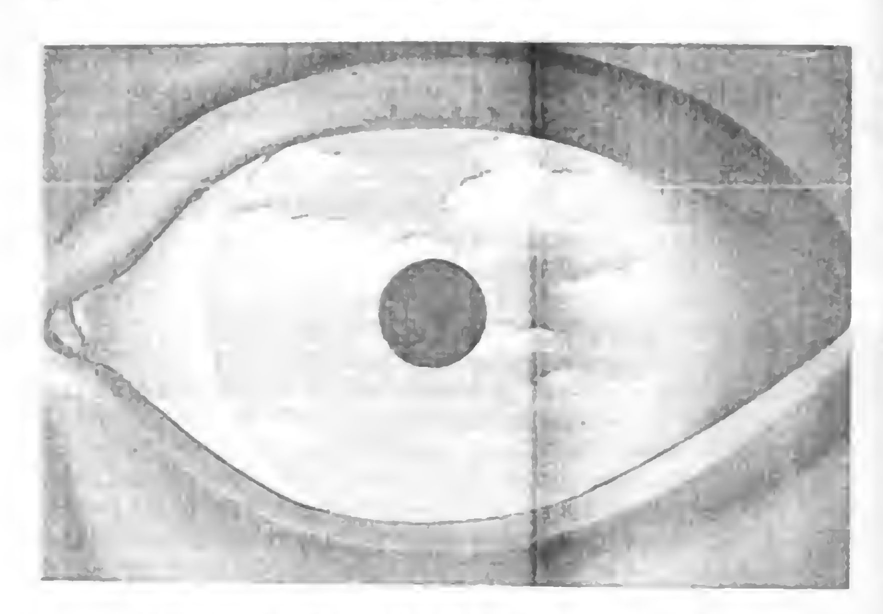
Los paseos de Euclides de Magritte, otro ejemplo de comparación, propone un replanteamiento irónico de problemas de geometría euclidiana retomados por pintores del *Quattrocento*. No es ésta la única vez que el artista belga reflexiona sobre la transcripción de las tres dimensiones en las dos dimensiones del plano. Cuestiona así de manera explícita ciertos presupuestos de la representación destacando la imposibilidad de acortar la distancia que separa a lo real de su imitación.

El camino que se aleja y la cúpula cónica, separados en sus respectivas identidades, son comparados por la triangularidad de sus formas. Pero la comparación no agota la lectura. No nos limitamos a decir que el camino *es-como* la cúpula o que ésta *es-como* aquél. Hay algo más que nace del ida y vuelta de la mirada, un plus de información dada por el genio del artista. Sin llegar a la identificación metafórica, el recorrido visual produce una "contaminación de cualidades" que nos lleva al equívoco de ver el camino como tridimensional y la cúpula como bidimensional. Esta alteración de la percepción del mundo real encuentra continuidad en la inclusión de una representación dentro de otra (de un cuadro dentro de otro). Tal duplicidad conducirá a una doble lectura ya que podemos ver tanto una tela, sostenida por un caballete, sobre la que se ha representado un paisaje, como una ventana desde la que vemos ese mismo paisaje.

La publicidad de la silla *Baby relax* y *Los paseos de Euclides* son dos ejemplos de comparación que, sin embargo, resultan muy diferentes en cuanto a sus posibilidades de decodificación. Si la de la primera es unívoca, por responder a un fin comercial impuesto "desde afuera", la de la segunda es plural y nace del poder creativo del artista capaz de abrir su obra a claves de interpretación siempre renovadas.

Si *Los paseos de Euclides* de Magritte es un ejemplo de comparación, *La violación* (véase p. 57), del mismo autor, es un ejemplo de metáfora *in absentia parcial*. Podemos ver que del sujeto rostro aparecen algunas de sus partes (cabello y cuello) mientras que otras han sido reemplazadas por elementos de formas similares: ojos por senos, nariz por ombligo y boca por pubis. Observemos que los elementos ausentes en la percepción no dejan de hablar de sí, indicando desde el lugar que les fuera usurpado el flagrante desvío del modelo antropomórfico.

Es preciso detenernos aquí para realizar una importante aclaración en lo que hace a una condición que consideramos esencial a la metáfora. En el capítulo VIII, al presentar la teoría de la metáfora de Nelson Goodman, insistimos en nuestra no coincidencia con algunos puntos de aquélla y, en particular, en la necesidad —que este autor no siempre reconoce— de transferencia a un reino *extranjero*. Pero es evidente que en *La violación* de Magritte no se ha producido ningún pasaje a un reino distinto del humano. Este trabajo resulta, por lo tanto, una excepción a la regla, aunque no debemos perder de vista que, si bien no se da un pasaje a un reino extranjero, lo que sí resulta *extranjera* es la articulación entre los elementos, ajena a aquella que la experiencia directa revela como normal.



18. René Magritte. *Le faux miroir* (El espejo falso), óleo sobre tela, 54 x 81, 1928.

El espejo falso de Magritte resulta, al igual que *La violación*, otro caso de metáfora *in absentia parcial* del sujeto. Al sustituirse el iris por la claridad de un cielo de sugestiva belleza, se nos está hablando de una mirada indescriptiblemente bella, abarcadora y tranquila. Pero el desvío poético no ha alterado la totalidad del sujeto (ojo) ya que de él se han mantenido la mayor parte de sus elementos.

En obras como *La Gioconda* (véase p. 58) Magritte trabajará, en cambio, sobre la ausencia total del sujeto. Podemos observar que el rostro del conocido personaje femenino ha sido totalmente fagocitado por un cascabel, y que se destaca su enigmática sonrisa a través de la hendidura de ese objeto. Mediante este recurso retórico el artista resalta las cualidades de gracia, alegría y asimismo de juego de la inquietante sonrisa. No encontramos allí, como en los ejemplos anteriores descriptos, ningún tipo de transcripción mimética del sujeto ausente. La referencia al sujeto opera exclusivamente por la presencia de lo verbal, del título que, es bien sabido, tiene para los surrealistas una importancia capital.

Metáforas conmutativas

Como las comparaciones, las metáforas conmutativas presentan los dos términos de la relación. Pero a diferencia de aquéllas, el sujeto y el modificador se encuentran desestabilizados, alternando sus respectivos lugares.

Al igual que en algunos dibujos de Matisse, en *La mujer flor* de Picasso determinadas formas de la parte superior son vistas como hojas (modificadores) que sustituyen al cabello original.[31] Si bien el título de la obra lleva a pensar que el personaje femenino —con todos sus atributos— es el sujeto, también es posible invertir los términos y ver en el cabello un modificador de hojas (sujeto). No sólo los cabellos son-como hojas sino también éstas son-como cabellos. Asimismo, no sólo el cuerpo es-como una planta sino también ésta es-como aquél. Alternativamente, una determinada asociación se interrumpe para dar paso a la otra.

Como lo hemos adelantado, un efecto similar es el que encontramos en el extraño pasaje de la botella a zanahoria o de la zanahoria a botella en *La explicación* de Magritte. La verticalidad y la presencia de un reflejo luminoso lleva a pensar que la interpretación de la botella (sujeto) convertida en zanahoria (modificador) es la más acertada. Sin embargo, la forma inequívoca de zanahoria desestabiliza la relación, produciendo la inversión de los términos. Ante la falta de respuesta unívoca, el lector, como un *equilibrista* del sentido, es obligado a permanecer en el punto medio de dos alternativas posibles.

Las metáforas conmutativas producen "imágenes compuestas", para retomar el término propuesto por el grupo μ en la descripción del afiche publicitario *Chafetière* (Cafetera) del renombrado diseñador belga Julian Key (1930-1999).



19. Julian Key. Afiche para la marca de café *Char noir* (Gato negro). Primer afiche sin texto, 68 x 53, 1966

Chafetière (de *chat* = gato y *cafetière* = cafetera)[12] es el nombre que traduce la asociación gato-cafetera. El término compuesto trae a la memoria la palabra *snark* concebida por Lewis Carroll a partir de *snake* (serpiente) y *shark* (tiburón).

Como en la asociación botella-zanahoria, en la imagen de Key alterna la lectura "gato visto como cafetera" o "cafetera vista como gato". Una forma de resolver el problema de la transferencia metafórica a dos puntas sería encontrar elementos "irreductibles", que pertenecerían exclusivamente al sujeto.

En *La violación* de Magritte, un elemento irreductible en la transferencia metafórica rostro-cuerpo es el cabello. De allí que el rostro que él enmarca y no el cuerpo sea visto como sujeto.

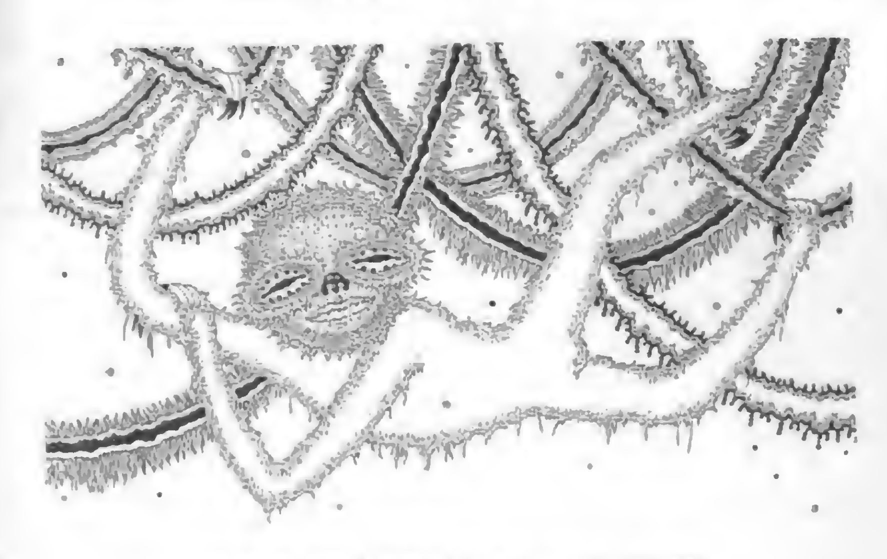
Podemos observar que en la *Chafetière* algunos elementos sólo pueden pertenecer a la cafetera (humo) mientras que otros corresponden exclusivamente al gato (nariz, ojos). La tendencia, sin embargo, es ver a la cafetera como sujeto porque, en términos estrictos, lo único exclusivo, realmente no reductible, es el humo que de ninguna manera podría pertenecer al gato. Si bien los ojos y la nariz *son* del gato, podrían ser vistos como elementos que decoran la cafetera.

Los integrantes del grupo μ destacan el predominio de la cafetera sobre el gato en la elección del género gramatical: *la chafetière*.

En resumen, los rasgos diferenciales de la comparación visual y de los tres tipos de metáforas visuales analizadas son:

- *Comparación:* equivale a la metáfora *in praesentia*. El sujeto y el modificador, unidos por la cópula *como*, se parecen pero no son confundidos.
- *Metáfora in absentia total:* el sujeto desaparece, totalmente absorbido por el modificador.
- *Metáfora in absentia parcial:* el sujeto es parcialmente reemplazado por el modificador.
- *Conmutativa:* sujeto y modificador alternan sus lugares respectivos.

Estos tipos de metáforas no siempre pueden ser distinguidos con precisión. Es sobre todo en el campo del arte donde se multiplican ejemplos de variantes en las que confluye más de un tipo de metáfora.[13] Si bien las imágenes de Arcinboldo hacen pensar en metáforas conmutativas, las flores, frutas, legumbres, animales terrestres y acuáticos que las componen remiten, en última instancia, a la figura humana (véase p. 20). Son términos modificadores que nombran de manera original al sujeto "rostro". Todo gira alrededor de este sujeto prevalente, descompuesto y recompuesto por un intrincado recorrido visual. En cambio, *Mae West* de Salvador Dalí podría ser considerado un ejemplo de metáfora conmutativa pues tanto el rostro del conocido personaje de cine como el interior de una habitación pueden aparecer como sujetos del enunciado. La misma alternancia sujeto-modificador opera en *Mercado de esclavos con busto invisible de Voltaire* o en *Cráneo de Zurbarán* de Dalí, en *Perezoso* de Marcelo Pombo, en *Noches de Calabria* de Luis Lindner y en *Un enemigo foráneo sobre las altas cumbres* de Mildred Burton.



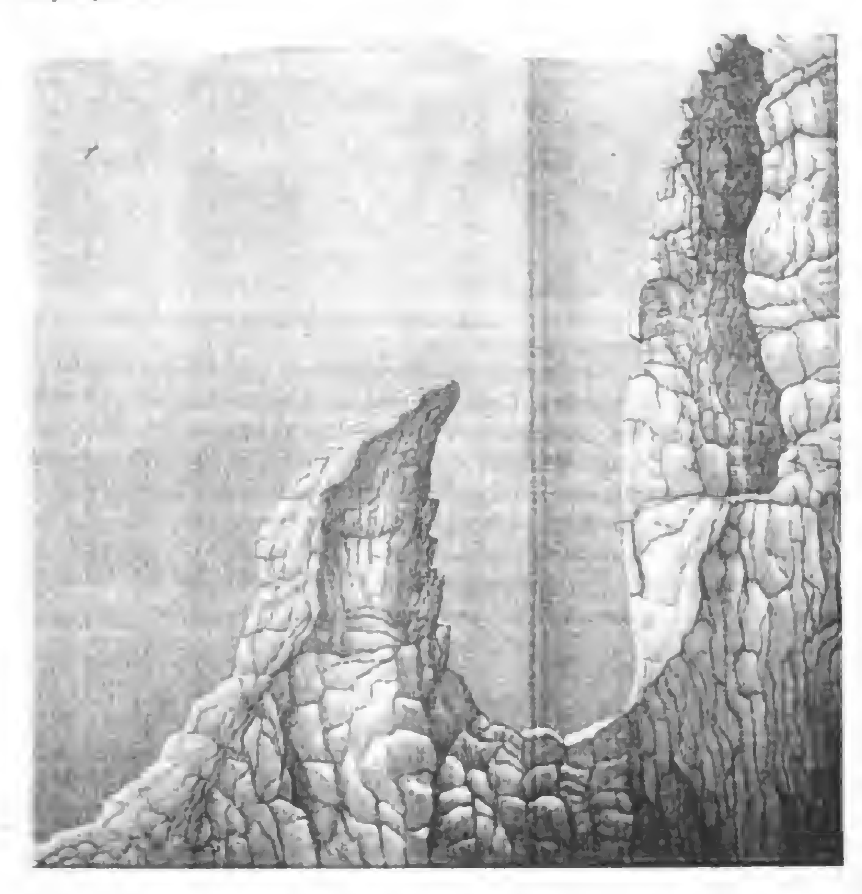
20. Marcelo Pombo. *Perezoso*, dibujo sobre papel, 22 x 35, 1998

El "perezoso" entre humano y animal representado por Pombo se sostiene de ramas o lianas que parecen, al mismo tiempo, guirnaldas o arterias. Lo natural y lo artificial, lo externo y lo interno, se mezclan y confunden en *Perezoso*, como también en otros trabajos en los que cada elemento —enmarañado— se mimetiza con los restantes. Es el caso de *Jungla* (2001), donde las ramas vellosas de una intrincada selva simulan guirnaldas decorativas. Más allá de la tranquila contemplación del paisaje conocido, Pombo nos enfrenta, en sus últimas etapas, a *imágenes-flujos* de montañas, colinas, árboles o nidos desintegrados en miles de diminutos puntos dentro de otros puntos.



21 Luis Lindner, *Noches de Calabria*, 36 x 46, emulsión sobre metal, 1994

Como Pombo, también Lindner gusta jugar con el equívoco y la ambigüedad. ¿Acaso lo que muestra en *Noches de Calabria* es un mapa o una nube? ¿Está situado en el cielo, sobre el horizonte, o en la tierra? La naturaleza surreal de la composición se ve acentuada por un personaje central de ambigua presencia, una suerte de estatua con cabellos al viento, conectada al sistema circulatorio de un enigmático ser. Aunque inmovilizada por la materia, adopta una pose vital y *expresiva*.



22. Mildred Burton. *Un enemigo foráneo sobre las altas cumbres*, serie *Holocaustos*. 150 x 150, técnica mixta, 1994.

Por su parte, *Un enemigo foráneo sobre las altas cumbres* de Burton nos hace revivir la experiencia de ambigüedad perceptiva que podemos tener ante un paisaje. Rocas o montañas que recuerdan fisonomías o cuerpos humanos o de animales son asociaciones de nuestra imaginación en las que gustamos detenernos para resolver los acertijos de un juego que nos lleva a ver siempre más.

También las altas cumbres de Burton pueden aparecer, en un contacto perceptivo superficial, como simples accidentes geográficos; pero al cabo de pocos segundos surgen de la superficie exóticos personajes gigantescos casi humanos de aspecto amenazador. Como sucede con las metáforas conmutativas, no podemos distinguir, de modo definitivo, entre el sujeto del que se habla y el modificador que lo transfigura.

Los ejemplos de Pombo, Lindner y Burton son asimismo, como veremos más adelante, casos de metáfora *denotativa*, basada en similitudes de forma.[34]

Notas

1 Cf. J. Cohen, *Structure du langage poétique*, París, Flammarion, 1966, p. 114. También Beardsley sostiene que la teoría de la metáfora debe facilitar la comprensión de la literatura ("The Metaphorical Twist", *Philosophy and Phenomenological Research*, Brown University, vol. 22, 1962). Asimismo Paul Ricoeur, al referirse al discurso literario como despliegue de una denotación de segundo orden a expensas de la suspensión de una denotación de primer orden, sostiene que la metáfora "muestra claramente esta relación entre referencia suspendida y referencia desplegada" *(La metáfora viva*, Buenos Aires, Megápolis, 1977, p. 332). Por su parte, Vanda Božičević defiende la siguiente hipótesis: las metáforas poseen *in nuce* lo que las obras artísticas poseen *in extenso* (V. Božičević, "Metaphor as aesthetic model", *Synthesis philosophica*, Zagreb, 1988, vol. 3, fasc. 2, pp. 562-576).

2 Véase p. 58.

3 Ch. S. Peirce, *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974, p. 47.

4 La discusión es presentada por P. A. Rovatti en *Como la luz tenue. Metáfora y saber*, Barcelona, Gedisa, 1990.

5 En la versión española de *La metáfora viva* de P. Ricoeur (Buenos Aires, Megápolis, 1977, p. 429 y ss.) se traduce erróneamente "relève" por "relieve" *(relief)*, y no por "relevo", como corresponde. Derrida designa con la palabra *relevo* la *Aufhebung* hegeliana. Véase J. Derrida, "La mythologie blanche (la métaphore dans le texte philosophique)", *Poétique*, 5, 1971, pp. 1-52, reproducido en *Marges de la philosophie*, París, Minuit, 1972, pp. 247-324.

6 Siguiendo a Le Guern (*La metáfora y la metonimia*, Madrid, Cátedra, 1976, pp. 44-45 y 82-89), dice Ricoeur: "Reanimada, la metáfora reviste de nuevo la función de fábula y de redescripción, característica de la metáfora viva, y abandona su función de simple suplencia en el plano de la denominación" (P. Ricoeur, *La metáfora viva*, op. cit., p. 437).

7 M. Merleau Ponty, *L'oeil et l'esprit*, París, Gallimard, 1967, p. 16.

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*, p. 26.

10 *Ibid.*, p. 28.

11 Véase p. 20.

12 Cf. grupo μ, *Plan d'une rhétorique de l'image*, comunicación presentada en el II Congreso de la Asociación Internacional de Semiótica, Viena, 1979.

13 *Ibíd.*
14 R. Jakobson, *Lingüística y poética*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 37.
15 Grupo μ, *Plan...*, op. cit.
16 *Ibíd.*
17 En lo que respecta al signo icónico su *forma* podría acercarse a lo que se llama "espectro de colores", como estructura general previa, mientras que la *sustancia* sería la categoría de impresiones visuales que presenta esa luz en sus actualizaciones: por ejemplo, el azul en tanto percibido como distinto del rojo.
18 Grupo μ, *Plan...*, op. cit., p. 183.
19 *Ibíd.*
20 R. Barthes, "Rhétorique de l'image", *Communications*, nº 4, París, Seuil, 1964. Consideró asimismo Peirce que la fotografía es un *índice* —por su conexión física con el objeto— y no un *ícono*.
21 E. Oliveras, "La pintura hiperrealista", *Arte Sur*, año 2, nº 2, 1er trimestre de 1985, pp. 29-34.
22 H. Damish, *Huit thèses pour (contre?) une sémiologie de la peinture*. Comunicación presentada en el I Congreso de la Asociación Internacional de Semiótica, Milán, 1974.
23 *Ibíd.*
24 U. Eco, "Pour une réformulation du concept de signe iconique", *Communications*, nº 29, París, Seuil, 1969, pp. 141-191.
25 Grupo μ, "Iconique et plastique, sur un fondement de la rhétorique visuelle", *Rhétoriques, Sémiotiques*, París, Union Générale d'Editions, 1979, p. 177.
26 Véase p. 56.
27 Sostiene el grupo μ que "una evolución diacrónica imperceptible ha llevado de la comparación racional a la metáfora *in praesentia*" (grupo μ, *Rhétorique générale*, París, Seuil, 1982, p. 111).
28 E. Gombrich, *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Barcelona, Seix Barral, 1968, p. 25.
29 C. Kerbrat-Orecchioni, "L'image dans l'image", *Rhétoriques, Sémiotiques*, París, Union Générale d'Editions, 1979.
30 Véase p. 39.
31 Picasso reconoce expresamente la influencia de Matisse en este tipo de transcripción. Véase E. H. Gombrich, *Arte, percepción y realidad*, Buenos Aires, Paidós, 1983, p. 46.
32 Grupo μ, "La chafetière est sur la table... Elements d'une rhétorique de l'image", *Communications et Langages*, nº 29, 1º trimestre de 1976, pp. 37-49.
33 Un ejemplo significativo es el que aporta *La Gioconda* de Magritte (véase p. 58), que volverá a ser considerado en el capítulo siguiente.
34 Véase pp. 133-140.

CAPÍTULO XI

METÁFORAS DENOTATIVAS, CONNOTATIVAS Y ASOCIATIVAS

La presencia o ausencia del sujeto de la enunciación nos permitió distinguir entre metáforas *in praesentia* (o comparaciones) y metáforas *in absentia*. Ahora bien, si tenemos en cuenta el *tipo de cualidad* puesta en juego podemos distinguir entre metáforas *denotativas, connotativas y asociativas*.

Como lo veremos enseguida, las metáforas denotativas trabajan sobre "propiedades" del objeto, las connotativas sobre "atributos", generalmente aceptados y, por último, las asociativas sobre "asociaciones" individuales.

Denotación y connotación

La denotación es el conjunto de cosas que designa un término. Cuando decimos que P denota C significamos que C es la clase de todas las cosas a las cuales es correcto aplicarles el término P.*

En la *denotación* entran las cualidades primarias o *propiedades* de un objeto, sus rasgos esenciales, aquello que lo distingue de otros objetos, todo lo que hace a su significado "de diccionario". La palabra "león", por ejemplo, denota una especie particular de animal mamífero. Éste es su *abarque* específico.

En lo que respecta a la connotación, se suele admitir a partir de Louis Hjelmslev[1] que ella supone la existencia de un signo de base: el denotativo.** No obstante, en el plano de la decodificación, es posible acceder directamente a la connotación (de tristeza, alegría, agrado, buen o mal gusto, etcétera) aun cuando no se sepa exactamente a qué clase de cosas pertenece lo que estamos viendo. Es lo que sucede con ciertas formas del arte abstracto: más acá de toda denotación, ellas connotan determinadas cualidades.

* En el campo de la filosofía del lenguaje, la denotación corresponde a la *extensión* semántica del término (véase William Alston, *Filosofía del lenguaje*, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 34-37). Nelson Goodman distingue entre la "extensión primaria" (la de un predicado por sí mismo) y la "extensión secundaria" (la de cualquiera de sus compuestos).

** De acuerdo con Roland Barthes, debe considerarse que hay connotación cuando la faz significante y la faz significado de un signo se convierten en la faz significante de otro signo. Los significantes de connotación son llamados "connotadores" ("Éléments de Sémiologie", *Communications*, nº 4, París, Seuil, 1964).

La connotación es el conjunto de cualidades secundarias que evoca un término dado en la mayor parte de los miembros de un grupo lingüístico. No obstante el consenso generalizado, esas cualidades pueden no entrar en el abarque específico del término, ya que no son necesarias en su definición. Si en la denotación, como dijimos, entran las propiedades esenciales del objeto, en la connotación ingresan significados adheridos que corresponden a una manera subsidiaria de concebir al objeto.

Siendo la belleza una connotación de "flor", puede ocurrir que un espécimen floral no sea bello, lo que no impedirá que sea incluido dentro del término. De la misma manera, siendo el valor la connotación de "león", no por temeroso un león dejaría de ser considerado dentro de esa especie zoológica.

Connotación y asociación

Muchas veces se han usado indiscriminadamente los términos "connotación" y "asociación". De allí la necesidad de retomar distinciones de la semiótica para aplicar el primer término a cualidades de las cosas *social o grupalmente aceptadas* y el segundo, a cualidades *sólo individualmente aceptadas*. No se descarta la posibilidad de que una asociación, con el tiempo, sea reconocida por un grupo lingüístico transformándose en connotación. Dice Colin Lyas:

> Yo no puedo hacer que una palabra connote, y mis asociaciones no son sus connotaciones. Si "mar" connota peligro es porque un grupo está de acuerdo en asociarle esta idea.[2]

De acuerdo con la clásica distinción de Saussure, diremos que las connotaciones son fenómenos de "lengua", al tener reconocimiento de la masa hablante, mientras que las asociaciones son fenómenos de "habla".

Al estudiar la metáfora como modelo de cualidades (capítulo VIII) señalamos que la connotativa supone un modelo preexistente, no así la asociativa y, muchas veces, la denotativa, que crean sus propios modelos. De allí que estas últimas hayan sido consideradas metáforas "de invención".

Dice Max Black que llamar "lobo" a una persona "es evocar el sistema de lugares comunes relativos al lobo".[3] Poco importa que esos lugares comunes sean verdaderos o falsos, lo que sí importa es que "se evoquen presta y espontáneamente".

Al ser un lugar común, la connotación es intersubjetiva. Es correcto decir que la belleza de la flor es su connotación, al igual que la alegría del sol, no así su maliciosidad.[4]

Las cualidades de fuerza y de valentía del león son sus connotaciones, no así su cualidad de dormilón, que no ha alcanzado el nivel de la intersubjetividad. En referencia al boletín televisivo que lo muestra durmiendo un promedio de veintidós horas diarias, señaló Beardsley que "si esa campaña de 'demistificación' del león hubiera tenido éxito, su potencial connotativo hubiera cambiado",[5] es decir que hoy hubiera podido sugerir "somnolencia", "pereza" o "falta de actividad".

Es preciso destacar que las connotaciones surgen de elecciones más o menos convencionales dentro de un conjunto de cualidades. En el caso del león se han retenido el valor y la ferocidad pero también se hubiesen podido elegir otras. Acerca de ese relativismo de la elección, dice Black:

> [...] una metáfora que funcione en una sociedad puede resultar disparatada en otra: las personas para las que los lobos son encarnaciones de difuntos darán al enunciado "El hombre es un lobo" una interpretación diferente de aquella que estoy dando por supuesta aquí.[6]

Coincidiendo con estas observaciones, señala Gombrich que cuál de las cualidades decidamos usar depende, en buena parte, de nuestro deseo y capricho. Al referirse a la imagen metafórica del león, la diferencia radicalmente del "signo de código" de los emblemas. La metáfora del león, en efecto,

> [...] no es un signo de código. La imagen del león puede usarse en diferentes contextos, precisamente como cualquier imagen lingüística o visual, para transmitir ideas muy diferentes.[7]

En ciertos contextos, recuerda Gombrich, se transmite a través de la imagen del león la idea de nobleza (tradicionalmente asociada al Rey de los Animales); en otros, se alude a la ferocidad y hasta puede ser tomada para ilustrar la idea de lo ridículo, como en el cuento del león que tenía miedo del canto del gallo.

En razón de que pueden tomarse algunas cualidades y descartarse otras, una misma cosa puede simbolizar ideas muy distintas entre sí y hasta opuestas. De allí que santo Tomás señalara que "el león, a causa de algunas semejanzas [con lo representado], puede significar Cristo y demonio".

> Cada una de esas cualidades, como sabían muy bien los antiguos tratadistas sobre simbolismo, pueden aislarse y transferirse a otro objeto: *Leo propter aliquam similitudine significat Christum et diabolum*, como dice santo Tomás de Aquino.[8]

Señala Barthes que los significantes de connotación son "erráticos", tienen un carácter general, global y difuso, a diferencia de los denotativos, que sí poseen un abarque específico. Mientras que "flor" *denota* una clase bien definida de objetos, *connota* la cualidad de belleza, pero ésta también podría ser connotada por otros objetos.[9] Un par de zapatos representado en una pintura tiene un significado denotativo claro, como elemento del sistema vestimentario, pero sus connotaciones son menos claras; puede connotar clase social, practicidad o incomodidad, buen o mal gusto, según los parámetros de los que se valga el grupo. De allí que Barthes vea en el significado de connotación "un fragmento de ideología"[10] que comunica directamente con la cultura, el saber, la historia.

La identificación mujer-flor, tal como la vemos en la obra de Picasso a la que hemos hecho referencia en el capítulo V, remitiría a una ideología particular (machista) a través de la cual la mujer es vista con la óptica de los más fuer-

tes (los hombres) poseyendo, junto a la belleza, la fragilidad de una planta. La relación entre la belleza femenina y su debilidad fue descripta por Burke en estos términos:

> [...] esta cualidad (la belleza), allí donde es más elevada, en el sexo femenino, casi siempre lleva consigo una idea de debilidad e imperfección. Las mujeres son muy conscientes de esto; por cuya razón, aprenden a cecear y a tambalearse al andar para fingir debilidad e incluso malestar.[11]

Propiedades y atributos

Como lo acabamos de ver, la denotación trabaja sobre *cualidades primarias* que hacen a la esencia del objeto mientras que la connotación trabaja sobre *cualidades secundarias* del mismo, socialmente reconocidas. Podemos llamar a aquéllas "propiedades" y a éstas, "atributos".

Las propiedades que hacen a la esencia del objeto "emanan" de él mismo, de allí que nadie puede ponerlas en duda. Es el caso del color verde de los prados que pertenecen, según Kant, a una "sensación objetiva", mientras que su carácter agradable o su belleza corresponden a una "sensación subjetiva".[12]

Un objeto posee un numero determinado de propiedades pero puede adquirir un número indeterminado de atributos; existen verdaderas "constelaciones" de atributos para cada abarque denotativo.

Al trabajar con propiedades, las metáforas denotativas se apoyan en datos "físicos"; concretamente, en la extensión del objeto en el espacio (en su volumen, espesor, longitud, anchura, profundidad). Lo que ellas tienen en cuenta es el contorno del objeto, su recorte en el espacio, su forma y también su color.[13] Decir "fideo" por persona delgada o "barril" por persona regordeta son casos de metáforas denotativas que encuentran su fundamento en la semejanza de forma entre los términos relacionados. Así sucede en las ramas-guirnaldas-arterias de Marcelo Pombo, en la cabeza-montaña de Mildred Burton o en las nubes-mapas de Luis Lindner, que hemos analizado en el capítulo anterior.

La violación de Magritte, al sustituir ojos por senos (semejantes en sus formas curvas), aporta otro ejemplo de metáfora denotativa (véase p. 57). Muchas de las "progresiones icónicas" de M. C. Escher se sirven también de este tipo de metáfora.

En el capitulo V, al interpretar la doble iconicidad de la metáfora de acuerdo con la idea peirceana de "paralelismo" entre imágenes, señalamos que más que un parecido existe en ellas una *equivalencia*. Ahora bien, al describir las metáforas denotativas podríamos vernos tentados a hablar de "parecido" entre las imágenes ya que lo que se relaciona es un rasgo físico. Sin embargo, la equivalencia se impone también aqui al parecido. No se trata simplemente de *comparar* parecidos sino de producir un salto paradigmático que nos lleve a la *otredad* del modificador, aspecto clave de la "estrategia" de la equivalencia.

Si la metáfora connotativa encuentra su fundamento en un *decir* grupal, la denotativa lo encuentra en la manifestación de las cosas a nivel perceptivo, en

un *ver*. De allí que ocupe en la pintura un lugar privilegiado. Aun cuando la metáfora connotativa no esté basada en un ver, no por eso presenta mayores problemas de decodificación.[14]

No serán muchos los que estén en desacuerdo con las connotaciones de paz, inmensidad y belleza del cielo sustituyendo a una mirada en *El espejo falso* de Magritte (véase p. 114). Podrá haber desacuerdo en la preeminencia de una cualidad sobre otra pero no en el reconocimiento de un campo connotativo propio de "cielo". La relación poética ojo-cielo, que surge de un particular estado de ánimo del artista, pone en evidencia el poder metafórico de llegar al "alma" de lo representado manteniendo la unidad de una intuición original.

La metáfora denotativa se ubica dentro de la variante figurativa de las artes plásticas. Líneas y formas resultan "motivadas" por propiedades del objeto; respetan su extensión en el espacio, su forma, su color. La representación de la forma curva de un zapato resulta totalmente motivada por su contorno real, tal como se presenta a la percepción. Lo mismo ocurre con la verticalidad del árbol y la horizontalidad del suelo.

La objetividad de la semejanza exime a la metáfora denotativa de la legitimación a través del tiempo, puesto que al trabajar con cualidades "verificables" por una evidencia perceptiva, le es posible gozar de un reconocimiento inmediato. Pero no obstante la imposición del objeto, la metáfora denotativa podrá tener mayor o menor consenso por parte de un grupo lingüístico (según sea "de uso" o "de invención").

En cuanto a los atributos connotativos, al tener carácter público, su reconocimiento es inmediato. No es el caso de las asociaciones individuales que requieren del paso del tiempo para transformarse en connotación. Podríamos decir que las asociaciones son atributos *potenciales* que cumplen con la necesidad del sujeto de extender permanentemente el abarque de los signos.

El atributo reconocido es considerado por Beardsley trillado y banal mientras que el potencial es fresco y novedoso. Pero es importante destacar que si bien esto puede ser cierto en el lenguaje cotidiano no resulta así en el lenguaje del arte. Si bien existen metáforas "de invención", que crean relaciones que no existían con anterioridad, y "de uso", basadas en encuentros esperables, esto no supone que las connotaciones trilladas o banales no puedan recuperar su brillo inicial dentro del nuevo contexto de la expresión artística. Es lo que describimos en el capítulo anterior al referirnos a la "revitalización permanente" de la metáfora en el arte. En el caso de las artes plásticas, el *ver* del artista se impone siempre a un *decir* preexistente.[15]

En relación con las metáforas connotativas, las denotativas y las asociativas han sido hasta el momento muy poco estudiadas.[16] Centrada en el concepto de connotación, la teoría de la metáfora de Beardsley, no obstante su interés, debería ser completada con la inclusión de otras variantes metafóricas.

En cuanto a la teoría de la metáfora de Goodman, podemos advertir que prescinde del concepto de connotación (así como también del concepto de "modelo"), pero muchos de los ejemplos que estudia en *Los lenguajes del arte* pertenecen a metáforas connotativas. Recordamos, entre otros, la *tristeza* del cuadro gris. ¿No es acaso la *tristeza* del gris una de las connotaciones aceptadas

de ese color? Negando tal generalización, Joseph Albers dirá: "puedo hacer danzar al gris más triste si lo coloco junto a un negro". En su extensa serie de *Homenajes al cuadrado* trabajará, precisamente, sobre el fenómeno de inestabilidad del color, transformando así la connotación en asociación.[17]

Clasificación de metáforas plásticas

Nuestra distinción entre metáforas *in absentia parcial* e *in absentia total* y entre denotación, connotación y asociación nos permite diferenciar seis tipos de metáforas. Mientras algunas sólo se encuentran en el arte figurativo, otras se manifiestan tanto dentro de la variante figurativa como abstracta.

Metáforas artísticas	Modalidades relacionadas	Cualidades
Denotativas *in absentia parcial*	*Figurativa*	*Primarias:* *Propiedades*
in absentia total	*Figurativa*	
Connotativas *in absentia parcial*	*Figurativa*	*Secundarias:* *Atributos*
in absentia total	*Figurativa* *Abstracta*	
Asociativas *in absentia parcial*	*Figurativa*	*Secundarias:* *Asociaciones*
in absentia total	*Figurativa* *Abstracta*	

Al basarse en *propiedades*, es decir en semejanzas de formas, las metáforas denotativas incluyen una amplia gama de variantes figurativas, siendo su presencia predominante dentro de la corriente surrealista. Los retratos de Arcimboldo son metáforas de este tipo (véase p. 20). También *La Gioconda*, de Magritte (véase p. 58), al estar basada en la semejanza formal entre la redondez del rostro y la del cascabel y entre la hendidura de éste y la sonrisa del personaje. En el primer contacto perceptivo vemos el recorte, sobre un plano de fondo, de un "cortinado" de nubes y de dos "cortinados" de telas que exhiben la regularidad de sus pliegues. Además, en el lado izquierdo de la composición, nos sorprende la presencia de un cascabel. ¿Qué hace esta pequeña figura en la obra? ¿Qué relación guarda con la referencia del título?

Notemos que en *La Gioconda* de Magritte, la presencia del título (es decir del nivel lingüístico) resulta esencial en la constitución de la metáfora visual.[18] Si lo ignorásemos, sólo veríamos una composición en la que simplemente se han sumado elementos heterogéneos sin que ninguno usurpe el lugar que corresponde al célebre personaje.

Una vez que se haya advertido la existencia de un título tan singular como el elegido por Magritte, llamará la atención que nada haya quedado del rostro de *La Gioconda*. Si el cielo del paisaje de fondo y los pliegues del vestido han quedado, de algún modo, registrados en los cortinados, ¿qué ha quedado del rostro? Aparentemente, nada. Sin embargo, algo queda sin resolver. ¿Cómo explicamos la presencia de un cascabel? Nuestra pesquisa se dirige entonces hacia él y a través de él tratamos de imaginar el rostro femenino. No sin esfuerzo inicial asociamos su redondez a la forma curva del cascabel y su sonrisa a la marcada hendidura que lo surca. A través del desvío retórico, Magritte parece decirnos, con una gran dosis de humor, que la Gioconda "era toda sonrisa".

Diferente de *El espejo falso*, donde podemos ver al sujeto de la relación (ojo) parcialmente oculto tras el modificador (cielo), *La Gioconda* es un ejemplo de metáfora *denotativa in absentia total*. El rostro, sujeto de la relación, no puede ser percibido. Sólo podemos imaginarlo.

La Gioconda de Magritte es una metáfora "doble" ya que también aporta un ejemplo de metáfora connotativa. En efecto, el cascabel, además de sustituir por semejanza de forma al rostro y a la sonrisa, lo sustituye por sus connotaciones de alegría y de juego. El carácter supuestamente enigmático de una sonrisa *histórica*, sobre la que tanto se habló, se encuentra aquí reducido a prosaicas connotaciones.

Debemos agregar que también la representación que hace Picasso de las manos como alas de paloma es un ejemplo de metáfora "doble" (denotativa y connotativa) al estar basada tanto en la semejanza de formas como en las connotaciones de gracia y agilidad.

La imagen del mundo

Si las propiedades hacen a la denotación del objeto, las connotaciones y las asociaciones hacen a su *efecto expresivo*. Pero esto no supone que las metáforas denotativas prescindan de tal efecto. Coincidimos, por lo tanto, con Nelson Goodman cuando identifica, en el campo del arte, "metáfora" y "expresión".[19]

Dejando de lado variantes metafóricas particulares, consideramos que *toda obra de arte es esencialmente metafórica*. Lo es, justamente, por su poder de expresar o connotar, en tanto emergente del mundo en que nace, los rasgos característicos de éste. Figurativa o abstracta presenta imágenes con cualidades semejantes a las del mundo al que pertenece. Aludiendo a ese mundo a través del rodeo de la imagen accede siempre al nivel retórico. Podemos decir entonces que toda obra de arte es retórica porque es esencialmente metafórica.

La obra de arte *expresa* ideas relativas a los "grandes" temas que ocuparon al hombre desde siempre y que cada época permitió vislumbrar de manera particular. Así, la vida, la muerte, el amor, el destino, la ubicación cósmica toman cuerpo en las obras convirtiéndolas en modelos de imágenes, más o menos precisas, que el hombre pueda tener de su entorno. Si las metáforas denotativas pueden resultar también *connotativas* o *asociativas* es, precisamente, porque ellas nos brindan imágenes del mundo comunes al artista y a sus contemporáneos. Hablan de problemas, temores y esperanzas compartidas.

Al poner el mundo "en figura", las pinturas espontáneamente resaltan significados que permiten identificar momentos históricos particulares. Si en otros tiempos fueron rasgos de época la sacralidad, la espiritualidad y la trascendencia, hoy lo es el materialismo, el escepticismo y la inestabilidad. Nada mejor para entender la diferencia de "mundos" —tomemos por caso el del *Quattrocento* y el del siglo actual— que comparar las imágenes que los artistas produjeron en cada momento. ¿Qué mejor que *La Gioconda* de Magritte, por citar sólo un ejemplo entre miles, para ver el escepticismo contemporáneo, el permanente cuestionamiento de los valores, el triunfo de la ironía y del relativismo (representado por el pequeño tamaño del cascabel descentrado que sustituye al personaje central de *La Gioconda*)? ¿Qué mejor que este ejemplo para ver la imposición de lo banal (en este caso un cascabel producido industrialmente) por sobre lo trascendente: una imagen irrepetible de la que fue autor el gran maestro Leonardo da Vinci? Son todos temas que, como veremos en el próximo capítulo, reviven en el arte de nuestro nuevo milenio.

En la relación metafórica, el sujeto "mundo" es, para decirlo con Peirce, un Objeto Mediato. Esto significa que puede no ser percibido directamente pero puede ser *imaginado* a través de formas que la obra presenta a la percepción o a la imaginación, según se trate de ejemplos visuales o literarios, respectivamente.

Recordemos que el Objeto Inmediato es "tal como está representado en el Signo mismo".[20] Es el referente que se hace presente, directamente percibido, mientras que el Objeto Mediato es el referente *aludido*, captado a través de una experiencia colateral. Sólo es posible llegar a él por *sugestiones* del Objeto Inmediato.

Puesto que el sujeto de la relación metafórica (imagen del mundo) no es *directamente percibido sino imaginado* a través de la imagen del término modificador (la obra de arte) diremos, de acuerdo con nuestra clasificación, que estamos frente a un caso de metáfora *connotativa o asociativa in absentia total.*

Al hablar de "imagen del mundo" pensamos también en la "imagen del hombre-en-el-mundo". En este sentido, una pintura gestual de Jackson Pollock puede llegar a connotar tanto la imagen de un mundo en permanente cambio como la imagen de locura o desintegración del yo dentro de ese mundo.

Es de interés observar que las imágenes del mundo que podemos traer a la conciencia no sólo se relacionan con la percepción de figuras. Entran también en juego datos más abstractos como líneas, formas, estructuras y procedimientos técnicos particulares.

El arte abstracto puede, tanto como el figurativo, asociarse a una imagen del mundo. Tanto como una figura, un conjunto de pinceladas o de líneas autorreferenciales pueden connotar de manera efectiva cualidades sobresalientes del mundo. En el próximo capítulo retomaremos estas consideraciones al presentar distintas modalidades metafóricas en las artes plásticas.

Imágenes del mundo en la metáfora y en el símbolo

Existen obras que expresan sentimientos muy determinados pero eso no significa que estemos frente a casos de metáfora. Las pinceladas violentas en una pintura de Van Gogh pueden expresar o connotar "locura", pero sólo diremos que ella es metafórica si es capaz de asociarse a una *imagen* de la locura.

Señalamos oportunamente que es esencial al hecho metafórico su "doble iconicidad", es decir la presencia de imágenes tanto en el sujeto (por ejemplo, "mundo") como en el modificador ("obra"). De existir sólo imagen en el término modificador estaríamos frente a un caso de símbolo.[21]

No siempre es fácil decidir si lo que vemos es una metáfora o un símbolo. El problema debe ser resuelto en el nivel pragmático, analizando el uso que los receptores hacen de los signos.*

Deberíamos llegar a saber entonces si se está asociando la imagen del modificador (obra) a la imagen de un sujeto (mundo) o bien si sólo hay imagen en el modificador, siendo éste quien "presta" su forma a un concepto que no posee de por sí imagen.

La dificultad en la distinción de metáforas y símbolos ha llevado a una permanente confusión. Autores como Eugénie De Keyser señalan que la metáfora aparece cuando "a partir de lo representado se designa un no representable".[22] De lo que está hablando, en realidad, no es de metáfora sino de símbolo.

Si el receptor de una pintura renacentista puede asociarla a una imagen del mundo en la que el hombre ocupe un lugar central, éste será un caso de metáfora. En caso contrario, aquella imagen global será un símbolo de ese mundo, su única posibilidad de ser visto "en figura".

Si bien la imagen del mundo —como la de la misma Realidad— no puede "caber entera" en ningún signo (por la dificultad de englobar la pluralidad de experiencias en una imagen unificadora) es posible, a través de las imágenes del arte, fijarlas parcialmente. ¿Serían tan claras las imágenes que poseemos del Medioevo o del Renacimiento si los pintores de la época no hubieran ayudado a fijarlas en sus obras? Las imágenes de murales, retablos o catedrales góticas estructuradas de acuerdo con un ordenamiento ascendente, ¿no ayudan acaso a imaginar el orden jerárquico del mundo en el Medioevo? De la misma manera, la representación del espacio en la pintura renacentista ¿no ayuda a figurar un mundo en el que el hombre ocupaba un lugar central?

Podemos concluir que algunas metáforas nos ponen en situación de ver aspectos del mundo que la misma producción metafórica ayuda a construir. El mundo siempre es visto desde una determinada perspectiva. Precisamente las metáforas del arte pueden crear esa perspectiva.

* Distingue Charles Morris tres dimensiones de la semiosis: *sintáctica*, *semántica* y *pragmática*. La primera estudia la relación de los signos entre sí, la segunda la relación de los signos con los objetos a los que son aplicables y la tercera, la relación de los signos con los intérpretes. Cf. Ch. Morris, *Fundamentos de la teoría de los signos*, Buenos Aires, Paidós, 1985, pp. 31-32.

Notas

1 L. Hjelmslev, *Prolegomena to a Theory of Language*, Baltimore, Waverly Press, 1953, p. 53 (*Prolegómenos de una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1971).
2 C. Lyas, "Speech acts and the personal heresy", en Lars Aagaard-Mogensen y Luk de Vos (eds.), *Text, Litterature and Aesthetics. In Honor of M. C. Beardsley*, Amsterdam, Würzburg Köningshausen, 1968, p. 38.
3 M. Black, *Modelos y metáforas*, Madrid, Tecnos, 1966, p. 50.
4 Cf. M. C. Beardsley, "The metaphorical twist", *Philosophy and Phenomenological Research*, 22, Brown University, Providence, 1962, p. 300.
5 Cf. M. C. Beardsley, "Metaphorical senses", *Nous*, Indiana University Press, Bloomington, Indiana, vol. XII, nº 5-6, marzo de 1978.
6 M. Black, *Modelos y metáforas*, op. cit., p. 50.
7 E. H. Gombrich, *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, Barcelona, Seix Barral, 1968, p. 27.
8 *Ibíd.*
9 R. Barthes, *Elementos de semiología*, Madrid, A. Corazón, 1973, p. 131.
10 *Ibíd.*, p. 131.
11 E. Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Madrid, Tecnos, 1997, p. 81.
12 Cf. H. W. Cassirer, *A commentary on Kant's Critic of Judgement*, Nueva York, Barnes & Noble, 1970, p. 165. Comenta Cassirer que enunciar una propiedad del objeto corresponde, de acuerdo con Kant, a un *juicio lógico*, mientras que atribuir belleza a algo corresponde a un *juicio estético*. "Cuando hacemos un juicio lógico sobre un objeto adscribimos al objeto ciertas propiedades. Un juicio como 'la mesa es redonda' sería un ejemplo de juicio de esta clase... por otra parte, cuando decimos 'la mesa es bella' no le adscribimos ninguna propiedad. Únicamente decimos que nos da placer" (*ibíd.*, p. 178). Cf. asimismo E. Oliveras, *Estética. La cuestión del arte*, Buenos Aires, Ariel Filosofía/Planeta, 2005, pp. 175-177.
13 Consideramos al color como inseparable de la forma. Si bien coincidimos con Locke cuando afirma que la extensión (tamaño) y la figura (forma) son cualidades primarias de los objetos materiales, nos apartamos de él —acercándonos a Berkeley— al considerar que el color es igualmente una cualidad primaria, no obstante las variantes individuales que pueden darse en la sensación de color. Los objetos del mundo físico tienen la *propiedad*, en el sentido aristotélico, de presentarse bajo una determinada forma aunque no tienen la propiedad de poseerla con exclusividad. No es propiedad exclusiva de una regla de medición, por ejemplo, el poseer una forma rectangular porque hay formas rectangulares que no son reglas de medición. Lo mismo ocurre con la totalidad de líneas y de formas. De allí que Langer insistiera en la imposibilidad de establecer un vocabulario donde a cada línea o forma correspondiera un objeto determinado. Resulta imposible componer un "diccionario" de formas semejante al que encontramos en el caso de las palabras (S. Langer, *Nueva clave de la filosofía*, Buenos Aires, Sur, 1953, p. 115).
14 Cf. U. Eco, "Metáfora como especie de connotación", *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992, pp. 172-174.

15 Véase pp. 105-106.
16 En *Los lenguajes del arte*, Goodman analiza ejemplos de metáforas denotativas y asociativas sin que les asigne nombres específicos. Recordamos, entre otros, el de Churchill representado como bull-dog, una metáfora denotativa y al mismo tiempo asociativa.
17 Cf. E. Oliveras Bértola, *El arte cinético*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973, p. 46.
18 Obras como *La Gioconda* de Magritte llevan a pensar en el importante papel de lo lingüístico en la constitución de lo icónico (cf. M. Butor, *Les mots dans la Peinture*, Paris, Skira, 1969, pp. 11-13, y E. Oliveras, "Imagen y discurso", *Semiótica de las artes visuales*, Buenos Aires, CAYC, 1980, pp. 72-78).
19 Véase p. 74.
20 Ch. S. Peirce, *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974, p. 65.
21 Véase p. 83.
22 E. De Keyser, "Polysémie de la peinture", *La métaphore, Approche pluridisciplinaire*, Facultés Universitaires Saint-Louis, Bruselas, 1980, p. 54.

Capítulo XII

LA METÁFORA EN LAS ARTES PLÁSTICAS

A los ejemplos de metáfora analizados en capítulos anteriores se agregarán otros, dando cabida a variantes de distintas tendencias de las artes plásticas y considerando, en particular, el rico repertorio presente en el arte argentino contemporáneo.

Metáforas denotativas en el surrealismo

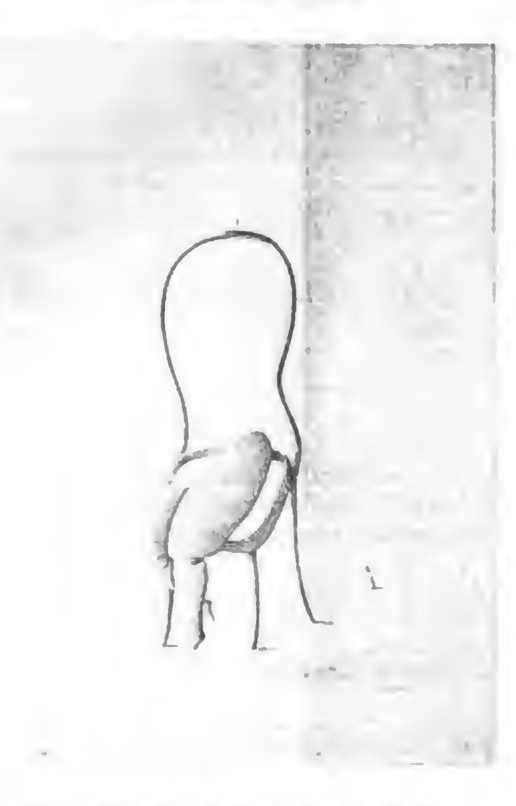
Muchos de nuestros ejemplos de metáforas en las artes plásticas fueron extraídos del surrealismo. Esto ha sido así porque al "desanudar" conexiones lexicales y buscar relaciones imprevisibles entre los objetos, esa tendencia hace particularmente evidente el mecanismo retórico de la metáfora, su juego tensional.

Pero es preciso no perder de vista que el surrealismo no siempre trabaja con metáforas. Los encuentros insólitos, estimulados por una poética abierta a lo situado "por sobre la realidad", pueden manifestarse también en otras figuras retóricas como la sinécdoque, la ironía, la hipérbole o la litotes.

El respeto mayor o menor por las *propiedades* del objeto, tal como éstas aparecen en la percepción, hace que las metáforas denotativas del surrealismo sean más o menos estrictas. Encontramos entonces un amplio rango de variantes, desde las más "realistas", como *La violación* de Magritte (véase p. 57), hasta las más "abstractas", como *La Gioconda* del mismo autor (véase p. 58).

Al igual que *La violación* de Magritte, la representación del cuerpo-silla de Jorge Diciervo (1947) muestra una articulación de elementos insólita, alejada del orden normalizado de la percepción cotidiana. En ambos casos, la mostración del cuerpo femenino no es total, por lo cual debemos hablar de metáforas denotativas *in absentia parcial.*

En el dibujo de Diciervo, las piernas han sido representadas de manera explícita, lo mismo que los senos y la cabeza, sutilmente delineados por el gofrado; pero no ocurre otro tanto con el torso y los brazos, totalmente absorbidos por un elemento de un reino extranjero: el respaldo de la silla.



23. Jorge Diciervo. *Silla*, dibujo y gofrado, 52 x 37, 1980.

Hay semejanza formal entre el torso y la línea curva del respaldo de la silla, por lo cual es éste un ejemplo de metáfora *denotativa*. Al mostrar del cuerpo (sujeto) algunas de sus partes es, como observamos, un caso de metáfora *denotativa in absentia parcial*. Podría ser éste también un caso de metáfora commutativa pues la relación sujeto-modificador no es del todo estable. No sólo la silla puede ser vista como término modificador que toma el lugar del cuerpo como sujeto. También éste podría aparecer como modificador, ocupando el lugar de aquélla. No es el caso de *La violación* de Magritte, donde la presencia preponderante del cabello lleva a considerar como sujeto al rostro y no al torso.

Comparado con el cuerpo-silla de Diciervo, *El violín de Ingres* (1924) de Man Ray no ofrece ambigüedad en la identificación sujeto-modificador. El artista norteamericano presenta, en su foto retocada, un cuerpo femenino que recuerda a las odaliscas de Ingres y que, visto de espaldas, se asemeja a la forma de un violín. Idéntica relación explícita de semejanza es la que establece Ricardo Blanco en *La silla de Ingres* (Man Ray).

Como *La violación* de Magritte, *El violín de Ingres* de Man Ray no pone en duda que el sujeto o motivo —aquello a lo que se hace referencia— es el cuerpo

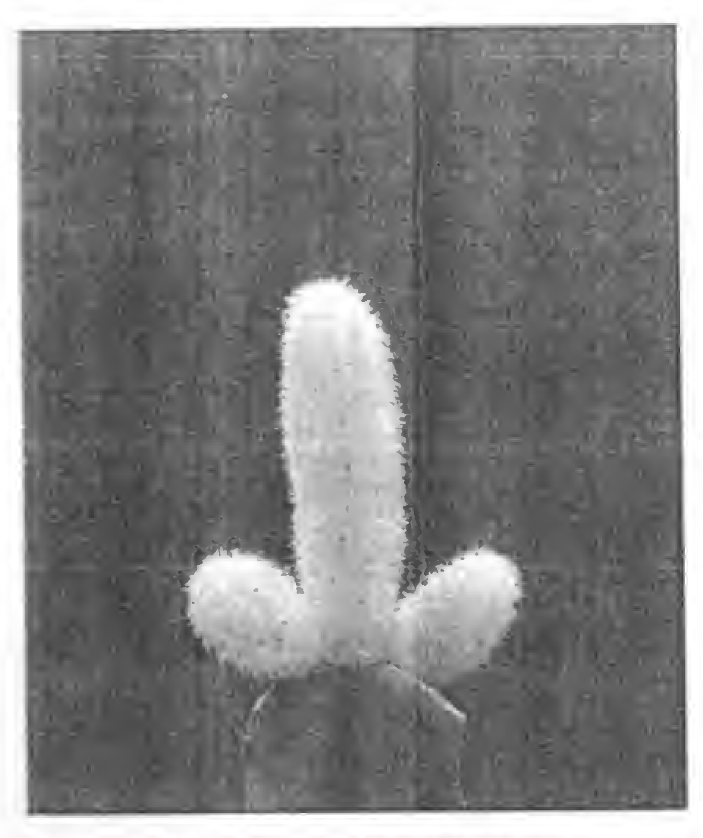
femenino. Por otra parte, y a diferencia de la trascripción de Diciervo, nada ha sido eliminado de él. Lo que se ha hecho es agregar dos letras "f" sobre la espalda. Es este agregado, justamente, el que trae a la memoria el contorno curvo del violín para que lo imaginemos por sobre el cuerpo de la mujer. De este modo, la espalda desaparece en la percepción para que surja, en la imaginación, un nuevo cuerpo: el del instrumento musical.



24. Ricardo Blanco. *La silla de Ingres (Man Ray)*, madera laminada, moldeada y laqueada, base de metal, 80 x 50 x 50, 1999

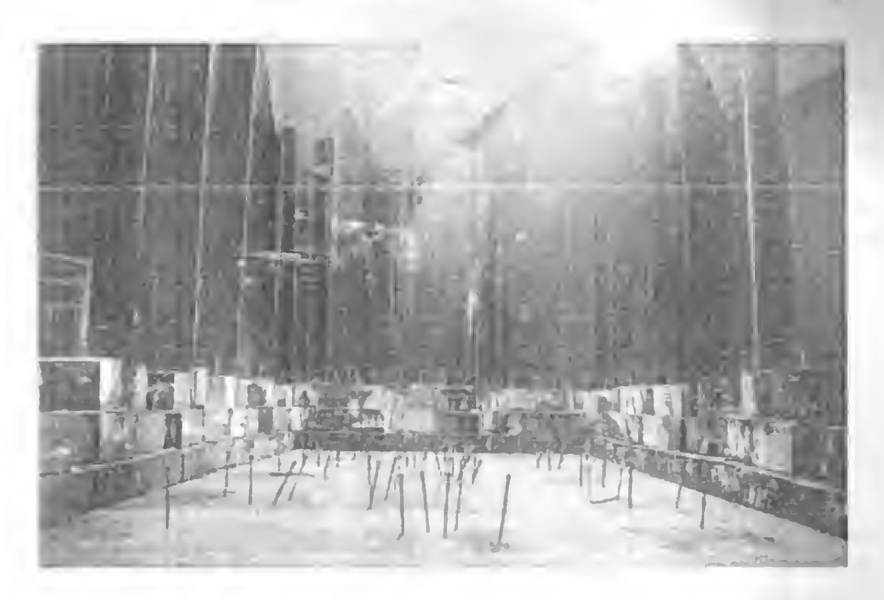
A la metáfora "el cuerpo de la mujer es (por su forma) un violín", Blanco suma la connotación de pasatiempo de la expresión "violín de Ingres". Es sabido que, como pasatiempo, Ingres tocaba el violín; de allí que el enunciado, por extensión, designe cualquier actividad de entretenimiento o *hobby*. Con su sugerente título, entrelazando denotación y connotación, la *silla* de Blanco teje una amplísima red de significados.

Esa silla, en la que un cuerpo también podría reposar, es el resultado de un trabajo intertextual, diferente de otros que despliegan la relación metafórica en la pura apariencia de la imagen, tal como sucede en la imagen —surreal— del cactus de Alejandro Kuropatwa (1956-2003). Aquí opera la semejanza de formas tendiente a acentuar, a la manera de Mapplethorpe, el contenido erótico de la aparentemente "cándida" fotografía botánica. Pasamos de la "inocencia" de la planta a una subversiva sensualidad, de una mirada ingenua a otra cómplice, seducida por la intercambiabilidad de los términos en razón de provocativas semejanzas de formas y texturas.



25. Alejandro Kuropatwa. *Sin título*, de la serie *Flores*, fotografía color, 216 x 167, 2002-2003

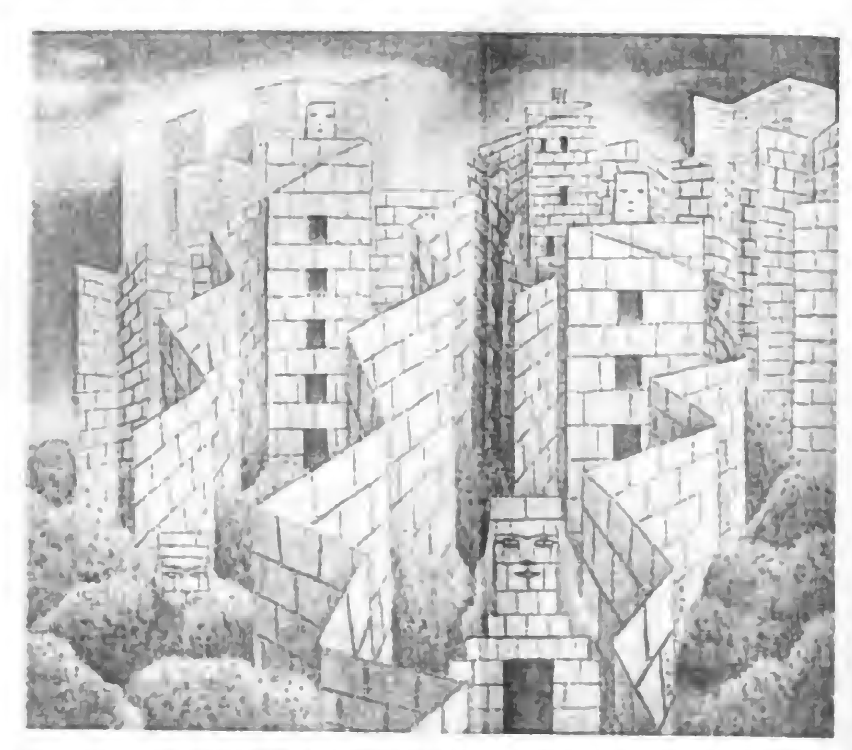
No es el mundo natural sino el construido por el hombre el disparador del desvío metafórico de *Ciudad del siglo XXI* de Clorindo Testa (1923). La ciudad, desplegada hacia lo alto, es identificada con vidrios afilados verticalmente dispuestos. A la notoria semejanza de forma —que la convierte en un caso de metáfora denotativa *in absentia total*— se une la semejanza de connotación: la ciudad puede ser tan peligrosa e *hiriente* como un afilado vidrio roto.



26. Clorindo Testa. *Ciudad del siglo XXI*, instalación, madera, clavos, pintura y vidrios, 100 x 400, 1993

Entre surrealista y abstracta, esta instalación de Testa muestra que la ciudad de hoy está lejos de protegernos. Implacable, él presenta su crítica al mundo moderno que sin embargo, como arquitecto, ayuda a construir. Si como arquitecto internacionalmente reconocido Testa construye, como artista habla de las consecuencias catastróficas del progreso moderno. Son memorables sus series dedicadas a la peste en la ciudad, sinecdóticamente nombrada a través de la figura de la rata (véase p. 84).

La ciudad también es tema de la obra de Xul Solar (1887-1963). Pintor visionario, ligado más al mundo de William Blake que al surrealismo propiamente dicho, presenta en su acuarela *Muros-biombos* (1948) un claro ejemplo de metáfora denotativa. Varios muros zigzagueantes, en medio del paisaje natural, adoptan la forma de biombos. Como en *El espejo falso* de Magritte (véase p. 114), la relación exterior-interior se encuentra dislocada. Manteniendo el mismo diseño ladrillero de las paredes, los biombos podrían llegar a absorber la imagen del muro, pero la escala no doméstica de la composición invita a pensar en un espacio exterior. Son paredes de gran tamaño —y no un biombo de pequeño formato— las que se extienden en el espacio abierto por una puerta de entrada que, en primer plano, aporta un ejemplo de personificación al figurar, coronando su extremo superior, una cabeza femenina. Como vimos en el capítulo VIII, la personificación resulta un modo de transferencia metafórica en la que podemos observar un eco del animismo primitivo.



27. Xul Solar. *Muros-biombos*, acuarela sobre papel, 34,5 x 40, 1948.

Metáforas denotativas en el cubismo

Una primera aproximación al tema de las metáforas en el cubismo revela que ellas presentan menores transgresiones que las del surrealismo, lo que se explicaría por su carácter más "racional". Está ausente del surrealismo la intención unificadora o reduccionista del cubismo. Aquél busca, como ya hemos observado, el contacto insólito, "mágico", de lo diferente, preservado de modo muchas veces hiperrealista. Podríamos decir que los desplazamientos surrealistas son "horizontales", orientados hacia reinos apartados. Los desplazamientos cubistas, en cambio, son "verticales", tendientes a realizar un corte en profundidad para encontrar la unidad de lo diverso.

Hablar de metáforas en el cubismo implica cuestionar la posición de Roman Jakobson, quien insistía en la condición metonímica de esa tendencia. Recordemos que el lenguaje tiene para el lingüista de origen ruso una estructura bipolar. Su distinción, hoy clásica, entre el polo metafórico y el metonímico le ha permitido explicar dos tipos de desórdenes propios de las afasias: los que alteran las relaciones de semejanza (metafóricas) y los que alteran las relaciones de contigüidad (metonímicas).[1]

Pasando estas distinciones al campo del arte, considera Jakobson que el cubismo tiene una orientación predominantemente metonímica, mientras que la orientación predominante del surrealismo es la metafórica.[2] Que el surrealismo tiene, en muchas de sus manifestaciones, una orientación metafórica es algo que nadie pone en duda. Lo que sí resulta cuestionable es la supuesta orientación metonímica del cubismo.

Pensemos en una pintura cubista. Como en la descripción literaria y en la pintura de paisaje, vemos objetos o fragmentos de objetos, tales como mesas, guitarras, compoteras, cortinas, etcétera, ubicados dentro de una secuencia espacial. Ellos se encuentran relacionados según el orden de la contigüidad. Pero ¿podemos decir que el orden de la semejanza está excluido?[3] Es evidente que no. Los objetos contiguos pueden llegar a sustituirse unos a otros, de manera total o parcial, por sus semejanzas de formas. El orden metonímico no excluye, en consecuencia, al metafórico.

En *Mujeres en un interior* de Fernand Léger encontramos un interesante ejemplo de metáfora denotativa cubista *in absentia parcial*. Si tomamos como referencia al cuerpo completo observaremos que algunas de sus partes han sido reemplazadas por formas geométricas puras. Los senos y las cabezas de los personajes, al igual que la lámpara, son nombrados por una misma forma esférica. Algo similar se produce en las imágenes geométricas antropomórficas de Roberto Aizenberg (1928-1995), donde diferentes partes del cuerpo adoptan la misma forma circular. Cercano a la poética de la *Scuola Metafísica*, en el leve límite de lo figurativo y lo abstracto, Aizenberg da forma, asimismo, a silenciosos paisajes donde un elemento ubicado en primer plano puede tanto *figurar* un edificio como componer un dispositivo abstracto.



28. Fernand Léger. *Femmes dans un intérieur* (Mujeres en un interior), óleo sobre tela, 64 x 92, 1921

Otro ejemplo de metáfora denotativa cubista es el que aporta Picasso en *Mujer con sombrero turco*. El respeto por el orden de la contigüidad no supone obstrucción de la transferencia metafórica: es así como una misma forma puede nombrar diferentes partes del cuerpo (ojos, senos, vientre). Asimismo, en más de una oportunidad, Picasso representó las manos de sus personajes como si fueran palomas, aportando un claro ejemplo de metáfora denotativa dentro del cubismo. Recordamos, entre otros ejemplos, *Muchacha delante de un espejo* (1932).

Siguiendo la lección de Cézanne, el pintor cubista intentará reducir la diversidad del mundo natural a cuatro figuras básicas (cubo, cono, cilindro y esfera). Esos cuatro "nombres generales" permitirán producir un corte en profundidad para descubrir, en la variedad, el denominador común de lo diverso.

Metáforas en el arte abstracto

Nuestros ejemplos de metáforas en las artes plásticas han tenido en cuenta las variantes figurativas, en muchos casos ligadas al surrealismo. Aunque quizá menos elocuentes, las metáforas del arte abstracto no carecen de importancia, sino todo lo contrario.

En nuestro gráfico referido a los distintos tipos de metáforas (denotativas, connotativas y asociativas, *in absentia total* e *in absentia parcial*) ubicamos al arte abstracto dentro de la variante connotativa y asociativa *in absentia total*.[3] Cuando decimos que la ausencia es *total* queremos indicar que el sujeto al que se está haciendo referencia no es *percibido sino imaginado*. De este modo, la inclusión de metáforas en el arte abstracto aporta una prueba fehaciente de la importancia del plano de lo imaginario en la lectura visual.

Cuando hablamos de metáforas en la abstracción pensamos en su poder (común, por otra parte, a todas las variantes de las artes plásticas) de perfilar una imagen del mundo, basada tanto en el sentimiento como en la intelección.

Dentro del arte abstracto o figurativo, una pincelada tranquila o violenta, un trazo firme o vacilante, una organización armónica o tensional, una mancha imprecisa, un particular juego de correspondencias, tensiones y sorpresas de la forma-color pueden brindar una imagen del mundo de manera tan efectiva como las que procuran las "figuras". Con esto queremos significar que el arte abstracto no se sustrae al fenómeno del reconocimiento. El ser humano reconoce allí al mundo en que vive y se reconoce de manera vívida en él.

Importa observar que la relación metafórica obra-mundo en el arte abstracto no resulta, de ningún modo, *necesaria*. En esto se diferencia de la relación metafórica *forzosa* de las obras surrealistas analizadas antes.

En la imagen del mundo se incluye tanto la que corresponde a la visión corriente como la que deriva de la aproximación macro y microscópica de la investigación científica. En este sentido, las obras de arte pasan a ser efectivas "metáforas epistemológicas", para decirlo con Umberto Eco.[4]

Explícitamente se refiere Víctor Vasarely a su intención de plasmar relaciones internas del átomo, develadas por la ciencia. De esta manera, sus "unidades

plásticas" resuelven en figura un conocimiento de la microfísica. Es preciso aclarar que la analogía con un conocimiento previo es descubierta por el artista *a posteriori*, una vez que la obra ha sido realizada. De lo contrario, él no estaría *creando* sino *ilustrando* un texto preexistente.[5]

Compuestas a partir de un cuadrado de base en cuyo interior se ubica una figura geométrica más pequeña —cuadrado, rombo, rectángulo, triángulo—, las unidades plásticas de Vasarely representan algo imposible de ver directamente: la tensión entre los elementos de un átomo.

> Un átomo —dice Vasarely— es un campo en cuyo interior se producen tensiones, como ocurre con el átomo de hidrógeno, que está compuesto por un núcleo positivo y un electrón negativo, dos elementos complementarios, contrarios e inseparables. A partir de allí he definido mi unidad plástica por medio de una ecuación simple: 1 = 2, 2 = 1.[6]

Lo mismo que el átomo, cada unidad plástica posee, por lo menos, dos elementos diferenciados: un núcleo central, que actúa como figura, y un fondo de forma cuadrada. Estos elementos también se encuentran en tensión, son contrarios y al mismo tiempo complementarios.

También las *varillas vibrantes* de Jesús Rafael Soto pueden ser consideradas metáforas epistemológicas al figurar la desmaterialización de la materia sólida:

> He querido incorporar en la obra el proceso mismo de desmaterialización. De modo que cuando la miramos, la línea pura se transforma por ilusión óptica en pura vibración, la materia se convierte en energía.[7]

Cuando las varillas, suspendidas de un hilo, sufren el más leve movimiento y "barren" la superficie del fondo, se genera la ilusión de quiebre de las mismas. La intersección de la varilla con las líneas regulares del fondo es lo que provoca esa ilusión, que lleva a pensar en la desmaterialización de la materia convertida en energía.

En manifestaciones diferentes, Soto desarrolla una misma lógica de la desmaterialización, acorde a una verdadera profesión de fe: "lo inmaterial es la realidad cognitiva del universo".[8] Asimismo, y atento al hecho develado por la ciencia de que somos partes constitutivas de lo observado, hace sentir a través de la metáfora de sus *Penetrables* que hemos dejado de ser testigos exteriores.

> En otros tiempos, el artista se sentía como un testigo exterior del mundo del que recomponía —desde afuera— las armonías, creando relaciones de formas y de colores sobre la tela. Por el contrario, en nuestros días, nos sentimos en el mundo como el pez en el agua. No somos más observadores sino partes constitutivas de lo real. El hombre no está aquí y el mundo allá... esto es lo que quisiera hacer sentir en mis obras envolventes.[9]

Los *Penetrables* de Soto, enormes ensambles esculturales que solicitan el desplazamiento del espectador en su interior y lo hacen sentir "como pez en el

agua", ayudan a tomar conciencia de una nueva relación hombre-mundo, difícilmente representable. Tal la enunciada por la teoría de la relatividad, que nos aleja del estado analítico del pensamiento newtoniano. "Sólo en el dominio estético —afirma Bachelard— podremos encontrar valores sintéticos comparables a los símbolos matemáticos." Y agrega: "¿Qué poeta nos dará las metáforas de este nuevo lenguaje?, ¿cómo llegaremos a imaginar la asociación de lo temporal con lo espacial?, ¿qué visión suprema sobre la armonía nos permitirá coordinar la repetición en el tiempo con la simetría en el espacio?".[10]

Metáforas connotativas en el surrealismo

Uno de los significados connotativos de pájaro es el de "libertad", tal como lo vemos magistralmente expuesto en el filme *Alas de libertad – Birdy* (1984) de Alan Parker. La imagen del pájaro indica la situación del hombre libre que se eleva o vuela espiritualmente.



29. Jorge Diciervo. *Hombre pájaro*, *collage* sobre papel, 35 x 26, 1982.

Referida al lector, se encuentra la idea de que el contacto con la lectura le da alas a la imaginación y al intelecto para superar el muy corto vuelo espiritual de la rutina cotidiana. Así lo encontramos representado en un *collage* de Jorge Diciervo, donde se ha sustituido la cabeza del lector por la de un pájaro. La vestimenta (a la antigua) del personaje y la ambientación hacen pensar que la lectura es cosa del pasado. Opacada por el auge de los nuevos medios electrónicos, pasaría a ser una experiencia de alto vuelo, trascendente, pero inactual.

Si para vastos grupos lingüísticos "pájaro" connota libertad o elevación espiritual, "cerdo" posee también una connotación generalizada: la de suciedad moral. Ha sido, precisamente, la metáfora connotativa de "cerdo" el eje conceptual de la instalación que Mildred Burton (1942) proyectó para una de las salas de la Galería 264 de Buenos Aires, en el año 1985. Puesto que los personajes mostraban "literalmente" algunas partes de sus cuerpos vestidos, resultó ser ésta una metáfora *connotativa in absentia parcial*. Al mismo tipo de metáfora pertenece el *hombre-pájaro* de Diciervo.

Representantes de la burguesía y militares con atuendos propios de sus cargos fueron ubicados alrededor de una mesa dispuesta para la comida. No obstante la familiaridad de la escena, los asistentes a la *Comilona Burton Pij* habían sufrido una sorprendente transformación en sus rostros: los rasgos humanos habían desaparecido y, en su lugar, se perfilaban las facciones del cerdo. Si el rostro es capaz de reflejar el alma, ellos eran cerdos y no humanos, a pesar de la elegancia de los trajes y de las formalidades que intentaban disimular su baja condición. En tanto encarnaciones del autoritarismo y la violencia, ejemplificaban con claridad lo moralmente despreciable.



30. Mildred Burton. *Comilona Burton Pij*, instalación, Galería 264, 1985.

Comilona Burton Pij testimonia el terrorismo de estado en uno de los períodos de mayor crueldad de la historia argentina, el de 1976-1983. Este corrosivo trabajo fue inaugurado el 24 de abril de 1985, dos días después del juicio público a los integrantes de la Junta Militar.

Burton expresa con palabras su sentimiento de rechazo en una poesía musicalizada que dio origen a su instalación. Su título, *Burton Pij*, altera el nombre inglés de "cerdo" *(pig)* para acentuar en lo fónico la violencia de una obra en la que se incluye el propio ámbito familiar de la artista:

En mi casa Burton Pij
la comida está servida
padre Pij ya está esperando
madre Pij ya está llegando
y yo que estaba entretenida
mordisqueando dedos blandos
he quedado sin lugar
mis cubiertos han quitado.

En mi casa Burton Pij
han bebido sangre y pis
mi hermanito come barro
con trocitos de nariz
de aquellos tontos que un día
las metieron en el fango
y a los nuestros sin ventura
torpemente investigaron.

En mi casa Burton Pij
nuestra cena es así
abuelita bebe miedos
excrementos y orin
y yo que estaba afanosa
convencida de mis actos
he tenido malos sueños
que en rodajas me troncharon.

En mi casa Burton Pij
la alacena está con vida
falangitas de rebeldes
y lengüitas en almíbar
y yo siempre machacando
los sesitos de los malos
que desviaron sus caminos
y a los nuestros acusaron.

En mi casa Burton Pij
sangre roja y mente gris
las conciencias se apagaron
desde nunca y hasta el fin
y yo que siempre estoy dispuesta
a servirlos y halagarlos
me he quedado sin festín
y por eso estoy llorando.

En mi casa Burton Pij
afanosos te llamamos
a comer o ser comido
como sea te esperamos.

Notemos que además de connotar suciedad moral, la palabra *pij* (sustituyendo al término inglés *pig*) alude al imperialismo y a la dependencia, por lo que la visión crítica de Burton pone el acento en el rol de grupos del poder internacional.

Al igual que "cerdo", el término "mona" posee una connotación generalizada. De allí que, desde la ironía, una pintura neo-pop de corte surrealista de Edgardo Giménez (1942), titulada precisamente *Mona* (1962), pueda ser interpretada como una crítica a ciertos hábitos presumiblemente burgueses. Recuerda la célebre frase "aunque la mona se vista de seda, mona queda". Aunque se vista con ropa de mujer y se siente en un sillón con pose elegante, su naturaleza no se borra sino, por el contrario, se acentúa con el disfraz.



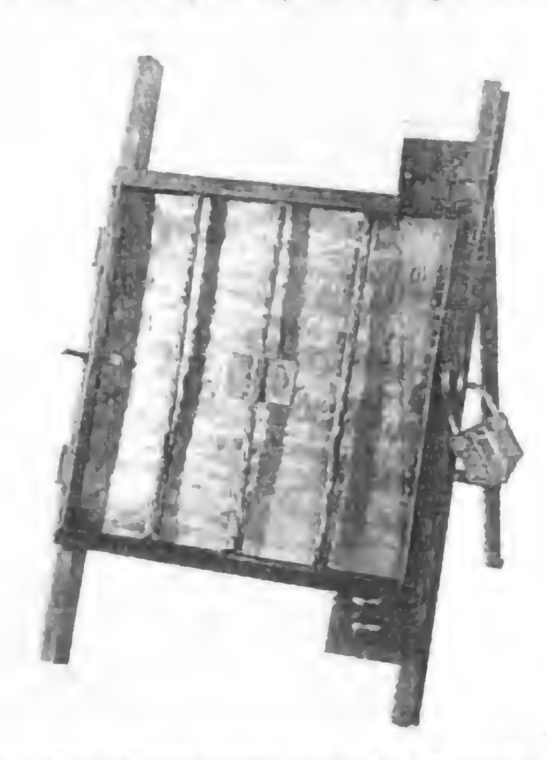
31. Edgardo Giménez. *La mona*, óleo sobre madera, 64 x 47, 1962.

Mona presenta una metáfora denotativa, por la semejanza formal entre los términos relacionados y, al mismo tiempo, connotativa, por aludir al afán de ser más de lo que en realidad se es. El cielo infinito parece acompañar el sueño —irrealizable— de la protagonista.

La transposición de la categoría animal a otros reinos es frecuente en la obra de Giménez. La vemos en *Dos gatos* (1964), donde se altera el sistema establecido de objetos, volviéndose indiscernible lo vivo de lo inerte. ¿Ha reproducido animales reales o decorativos objetos de yeso o cerámica? Giménez opta por la ambigüedad, como en la representación de las flores (¿naturales o de plástico?) que también componen esa obra.

Metáforas asociativas *in absentia parcial*

Si "cerdo" posee, como connotación aceptada, la de suciedad moral, una puerta con rejas no lleva a pensar necesariamente en "libro". Por eso el *Libro de artista* de Margarita Paksa (1933) es una metáfora *asociativa* que no alcanza el nivel de generalización de la connotativa. Se trata de un objeto que materializa la situación del lector frente a un texto, con un régimen retórico que comienza a funcionar —como *La Gioconda* de Magritte— a partir de las sugerencias del título.



32 Margarita Paksa. *Libro de artista*, objeto (hierro, acero, aluminio, espejo, candado), 50 x 50 x 50, 1985.

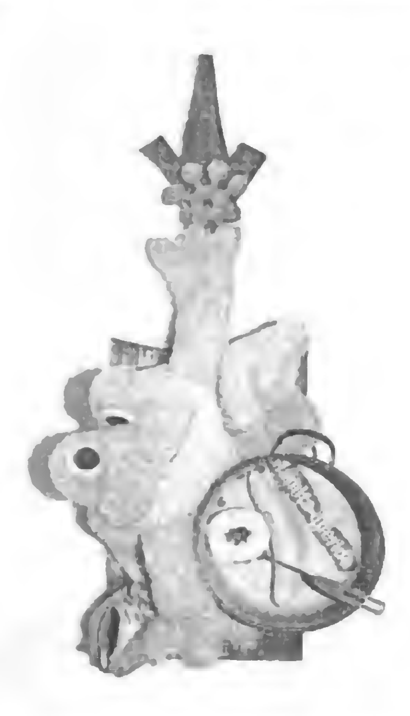
El *libro* de Paksa es un ensamblado compuesto por una estructura de hierro que sostiene una puerta con rejas, preparada para ser cerrada con un candado. Por detrás de este primer límite se encuentra una segunda puerta metálica, con una mirilla en el centro. La opción es doble: espiar a través de la mirilla o abrir la puerta en su totalidad. El espectador/participante que se anime a hacerlo descubrirá su propia imagen reflejada en el espejo que constituye el último plano de la obra. Como los *Penetrables* de Soto, *Libro de artista* de Paksa nos ubica dentro del fenómeno; nos saca del lugar del mero observador para que pasemos a ser parte de lo observado.

En tanto metáfora del fenómeno de lectura, el *libro* de Paksa contempla varias instancias. En la primera, el texto aparece cerrado en sí mismo, hermético; en la segunda, el lector se ubica afuera, lo espía, y finalmente, en la tercera, penetra en el plano más profundo que es el que le permite verse a sí mismo. De este modo, Paksa recuerda lo que señaló Proust, el hecho de que todo lector es "lector de sí mismo". Lo que llamamos "lectura" no es entonces sino un recorrido por los laberintos de la propia memoria y del propio deseo facilitado por ese "vidrio de aumento" (similar al que ofrecía el óptico de Combray) que es el texto.

El *libro* de Paksa es un ejemplo de metáfora *asociativa in absentia parcial* en tanto la página no ha desaparecido del todo. Por el contrario, las puertas que la autora nos invita a abrir evocan páginas que podemos dar vuelta, de modo que el sujeto "libro" se presenta, al menos parcialmente, a la percepción. Se podría pensar también que es éste un ejemplo de metáfora *denotativa* pues la sustitución de la página del libro por una puerta se ha realizado teniendo en cuenta similitudes de formas. Sin embargo, las *propiedades* (o extensiones físicas) comunes son sólo medios para que en el receptor se despierten *asociaciones* sobre el fenómeno de la lectura. En otras palabras, la obra no apunta a destacar cualidades formales sino a promover, a través de ellas, asociaciones en torno de la subjetividad, al voyeurismo y la hermeticidad relativas al acto de leer.

Otro ejemplo de metáfora *asociativa* es el que aporta *Reliquias: el vestido de novia* de Carlos Kravetz (1951), al relacionar una máquina de picar carne (modificador) con un concepto, elocuentemente negativo, del matrimonio (sujeto). La situación matrimonial es sinecdóticamente nombrada a través de un vestido de novia y de la fotografía de una pareja en el día de la boda. La visualización del tema a través de algunos elementos concretos hace de éste un caso de metáfora *in absentia parcial*.

El deterioro y la destrucción de la vida matrimonial es vista por Kravetz a través de un vestido de novia a punto de ser pasado por una máquina de picar carne. Si bien este instrumento no deja dudas en cuanto a su efecto, no para todos *connota* matrimonio; por ello decimos que se trata de un caso de metáfora *asociativa*, activada por el nuevo contexto creado y sin existencia previa al mismo. Dentro de ese contexto, la propiedad trituradora del instrumento dará paso a una nueva asignación: la del desgaste. Si la máquina de picar carne *literalmente tritura, metafóricamente desgasta*. Al mismo campo de relaciones destructivas pertenecen las tablas de picar carne de Enio Iommi (1926).



33. Enio Iommi. Tabla de la serie *La cocina humana*, ensamblado de objetos varios sobre madera, 90 x 43 x 28, 2005. Foto Daniel Kibłsky. Cortesía Galería Del Infinito.



34. Enio Iommi. Tabla de la serie *La cocina humana* ensamblado de objetos varios sobre madera, 100 x 35 x 36, 2005. Foto Daniel Kibłsky. Cortesía Galería Del Infinito

En las *tablas* que componen la serie *La cocina humana* (2005)[11] juega la asociación y no la connotación, puesto que no para todos los miembros de un grupo lingüístico una tabla de picar carne remite a la antropofagia, tema central de esa serie. Del mismo modo, el término "cocina" no tiene la connotación generalizada de "lugar donde se cocinan los peores sentimientos" siendo, en consecuencia, un ejemplo de asociación. En una investigación anterior decíamos a propósito de esta obra de Iommi:

> Volver a ver(nos) y volver a sentir(nos) para evitar la cotidiana aunque imperceptible "antropofagia" o "autoantropofagia" es lo que propone cada una de las tablas de picar carne que cuelgan de la pared y los dos objetos escultóricos que integran la instalación *La cocina humana*. Cada tabla, frontalmente dispuesta, funciona como retrato o autorretrato (al ser su corolario un espejo en el que podemos vernos reflejados). Pero más allá de lo externo, los objetos adosados permiten descubrir lo interno, sacando a la luz lo que normalmente no se ve. Funcionan como radiografías.[12]

En tanto metáforas asociativas, las tablas de Iommi remiten a la vida cotidiana tejiendo, cada una de ellas, un "drama" particular. Objetos tan variados como cuchillos, sartenes, tijeras, máquinas de afeitar, fósforos, tapas de inodoro, animales de peluche, morcillas y un pan con adoquines, alternan en su turno protagónico y, sucesivamente, hacen que aparezcan en escena el estilo burgués, el poder político, la manipulación mediática y hasta el sistema del arte. De este modo, cada tabla es un capítulo de una misma enciclopedia de la violencia antropófaga del mundo civilizado.

La incorporación de la imagen de Bush en una de las tablas de picar carne hacen de ésta un ejemplo de transposición simbólica. Es como si se dijera, simbólicamente, "la violencia *es* Bush", uniendo la idea de violencia —sin imagen propia— a la imagen del gobernante. El cuestionado personaje podría ser también visto como sinécdoque, en tanto parte *real* de un todo.

Como las *tablas* de Iommi, *El jurado* de Alfredo Benavídez Bedoya (1951) saca a la luz un supuesto comportamiento antropofágico, relativo, esta vez, a los jurados de arte. Se trata de una metáfora asociativa *in absentia parcial* pues las cabezas de los tres miembros del jurado han sido reemplazadas por un cuchillo, un tenedor y una cuchara, mientras los cuerpos se mantienen inmodificados. Están todos preparados para "comer" al artista ante la mirada del empleado que sostiene, y se sostiene, en los cuadros.



35. Alfredo Benavídez Bedoya. *El jurado*, grabado en linóleo, 54 x 64, 1991

En *El juego del artista. Reglamento Termodinámico*, insiste Benavídez Bedoya en que el jurado de arte "no puede sentir piedad por nadie salvo por sus amigos".

Metáforas connotativas y asociativas *in absentia total*

Hemos señalado en el capítulo anterior que si toda obra de arte es metafórica, esto obedece a su posibilidad de relacionarse, de manera más o menos directa, con una imagen del mundo. Destacamos asimismo, según este sentido expandido, que en el campo de las artes plásticas, el sujeto "mundo" presenta su imagen no a la percepción sino a la imaginación. Se trata, para decirlo con Peirce, de un "Objeto Mediato",[13] visto a través de un término modificador. Las metáforas plásticas que dan cuenta del mundo resultan, por lo tanto, *in absentia total*.

La imagen del mundo es sugerida más que percibida pues no cuenta con una extensión precisa en el espacio externo. Es aproximada, imperfecta. No le corresponde, en consecuencia, la variante metafórica de tipo denotativo. Sólo puede encontrarse entre las metáforas *connotativas* o *asociativas*. Sin embargo, como lo vimos en el capítulo anterior, la variante denotativa, por estar abierta a la connotación y a la asociación, también puede brindar una imagen del mundo.

A diferencia de aquellas metáforas connotativas o asociativas en las que el sujeto de la relación puede ser directamente percibido, las que aluden a una visión del mundo no siempre llegan a actualizarse. La dificultad es más notoria en las formas del arte del pasado pues el receptor, al no compartir imágenes internas con el emisor, debe contar con una información histórica suplementaria.

En su conjunto, y más allá de las temáticas específicas, un cuadro del Renacimiento, al ordenar objetos de acuerdo con el punto de vista del ser humano ocupando un lugar central, *connota* humanismo dando un perfil más preciso a la imagen generalmente difusa que se puede tener de esa etapa de la historia.

De la misma manera, un cuadro barroco *connota* representabilidad del universo procurando una imagen clara de lo que Christine Buci-Glucksmann llama "locura del ver".[14] No sólo en la estética barroca sino también en todo el saber de esa época subyace la idea de un universo totalmente representable. Pero el ojo barroco acarrea también una ambigüedad irreductible. Por un lado, ilusión de ver en totalidad; por otro, desilusión, inevitable desengaño. "Como si la inmersión en la imagen destruyera todo ver..."[15]

A las connotaciones globales de la obra barroca el espectador podrá sumar sus propias asociaciones individuales. Así, por ejemplo, para quien sufra delirios de persecución, la mirada omnipresente del pintor barroco podría asociarse al temor a la invasión o al acoso.

Diferente de la mirada renacentista, la del pintor del siglo XX no ocupa un lugar central. En la escena del cuadro, los objetos se relacionan entre sí, independientemente de la legalidad de la mirada del sujeto. Es ésta una mirada descentrada, que se liga a la imagen de un mundo en el que el hombre ha dejado de

ocupar un lugar central. En síntesis, si la pintura renacentista connotaba humanismo, la contemporánea connota deshumanización.

Opuestas a la serenidad del universo renacentista, las pinturas de Ana Eckell (1947) figuran la hostilidad del mundo contemporáneo. Arrojados en el espacio, sus protagonistas desbordan los límites que pretendían fijarlos para darles una identidad. Sus dientes amenazadores, sus lenguas al descubierto y sus ojos desorbitados dan ásperas visiones de una situación crítica. Sacudidos y desplazados por fuerzas que lo acechan por todas partes, los personajes de Eckell metaforizan el sentido agonal (del griego *agônia* = lucha) de la existencia humana.



36. Ana Eckell. *De moños*, dibujo sobre papel, 70 x 100, 1989.

La desintegración del psiquismo, continuamente violentado, adoptará en la obra de Eckell la forma externa de sustitución de lo humano por lo animal. Una similar animalización de lo humano es el *leit motiv* de obras como *Egosaurio* (2003) de Fermín Eguía (1942). Metáfora del ego soberbio, brutal, la figura monstruosa parada en sus cuatro patas da cuenta de la importancia de la apariencia de poder.

En el universo mágico y desencantado de Eguía todo se desnaturaliza, no sólo el ser humano muta en animal; también el elemento vegetal cambia de reino. En *Flor de narices*, la flor muta en boca con dientes provocadores y prominente nariz (un motivo recurrente de su obra). Asimismo, en algunos de sus trabajos, la máquina es invadida por lo animal, como sucede en los *cochecitos* con faros-ojos y antenas de bichos. Paralelamente, los utensilios cotidianos toman vida: jarras, teteras y tazas de té se sostienen en humanos pies, al tiempo que el pan exhibe un gesto de dolor al ser *herido* por un cuchillo.



37 Fermín Eguía. *Flor de narices*, tempera y acrílico sobre papel, 30 x 40, 1975. Colección Fundación Konex.

Todo habla de la ruptura del sistema de los objetos y de la imposibilidad humana de rearticularlos. Dice Baudrillard:

> ¿Hay quien pueda confiar en clasificar un mundo de objetos que cambia a ojos vistas y en lograr establecer un sistema descriptivo? Existen casi tantos criterios de clasificación como objetos mismos.[16]

Las alteraciones en la representación de los objetos responde, en el caso de Luis Frangella (1944-1990),[17] a un interés autorreferencial. La obra habla de sí misma manifestando la relatividad del punto de vista, la pérdida de la posición privilegiada que el hombre ocupó en otros tiempos. En sus torsos, la representación frontal es reemplazada por la del plano inclinado; al encogerse o estirarse en el espacio, ellos nos dicen que la *res extensa* no puede ser sino relativa, y así se contradice la certeza de Descartes, para quien la extensión de la cosa en el espacio era un aspecto del mundo exterior que se presentaba con claridad y distinción.

Frangella recuerda ciertos interrogantes planteados por el artista/filósofo René Magritte. En *El uso de la palabra I*, vemos una pipa con la inscripción: "Esto no es una pipa". Advirtiendo sobre el equívoco de la mimesis, Frangella —como Magritte— reflexiona sobre las trampas del ilusionismo pictórico y de todo conocimiento que no acepte la condición esencial de la parcialidad. Con imágenes que sorprenden por su extrema simplicidad, pone en evidencia la definición misma de signo como "algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter".[18] En este sentido, la pipa representada icónicamente sólo retiene del objeto algunos aspectos y descarta otros, como la materialidad y la función.

Aunque elementales, las figuras de Frangella no son de ninguna manera ingenuas. Connotan de manera efectiva el escepticismo contemporáneo; exhiben un mundo sin "Verdad", en el cual el ser humano parece resignado a no llegar nunca al límite de sus posibilidades en el conocer.



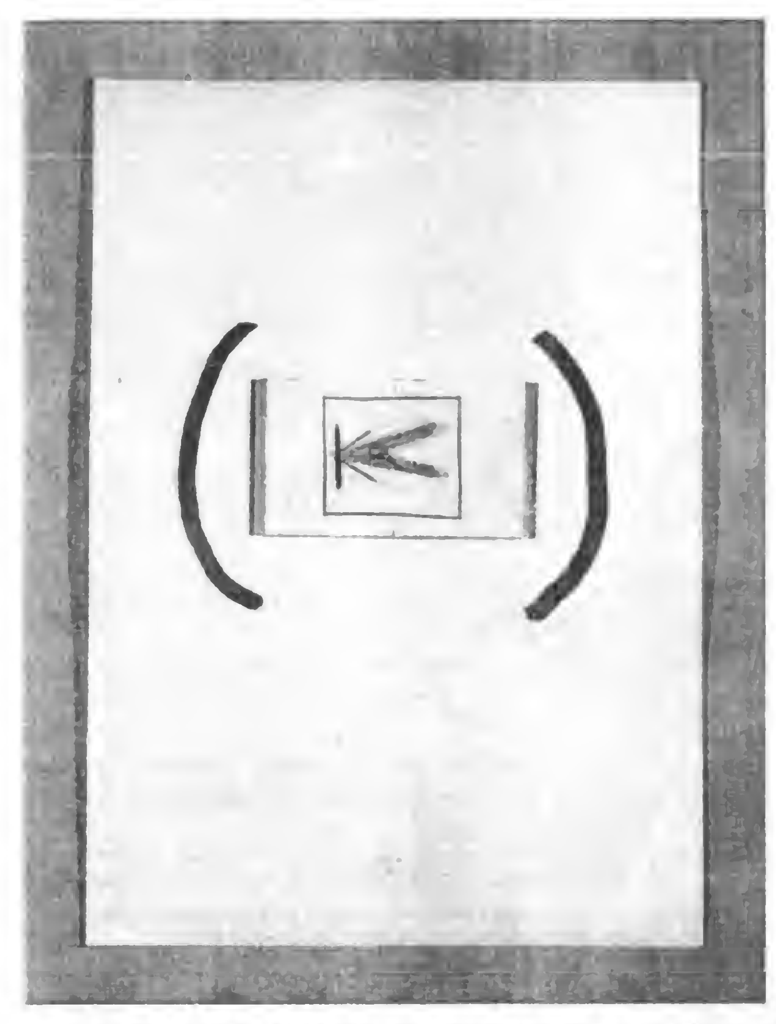
38 Luis Frangella. *Sin título*, dibujo, 20 x 15, 1990.

También el realismo analítico de Liliana Porter (1941) niega la posibilidad de acceso a la verdad. A través de un paciente proceso de desmontaje, en el que se incluye el grabado, el dibujo, la pintura y el objeto, ella proyecta su visión relativista, su creencia en la imposibilidad de establecer límites entre lo "Real" y su representación, entre el objeto y su imagen. Ésta puede ser vista como una de las tantas "vueltas" de lo "Real", que se presenta como un estado transitorio de las cosas, una suerte de copia, multiplicable al infinito, de un modelo imaginario. Objeto e imagen participan de una misma naturaleza: tal parece ser la conclusión de su trabajo deconstructivo.[19]



39. Liliana Porter. *El viaje*, instalación en el Center for Interamerican Relations, Nueva York, 1980.

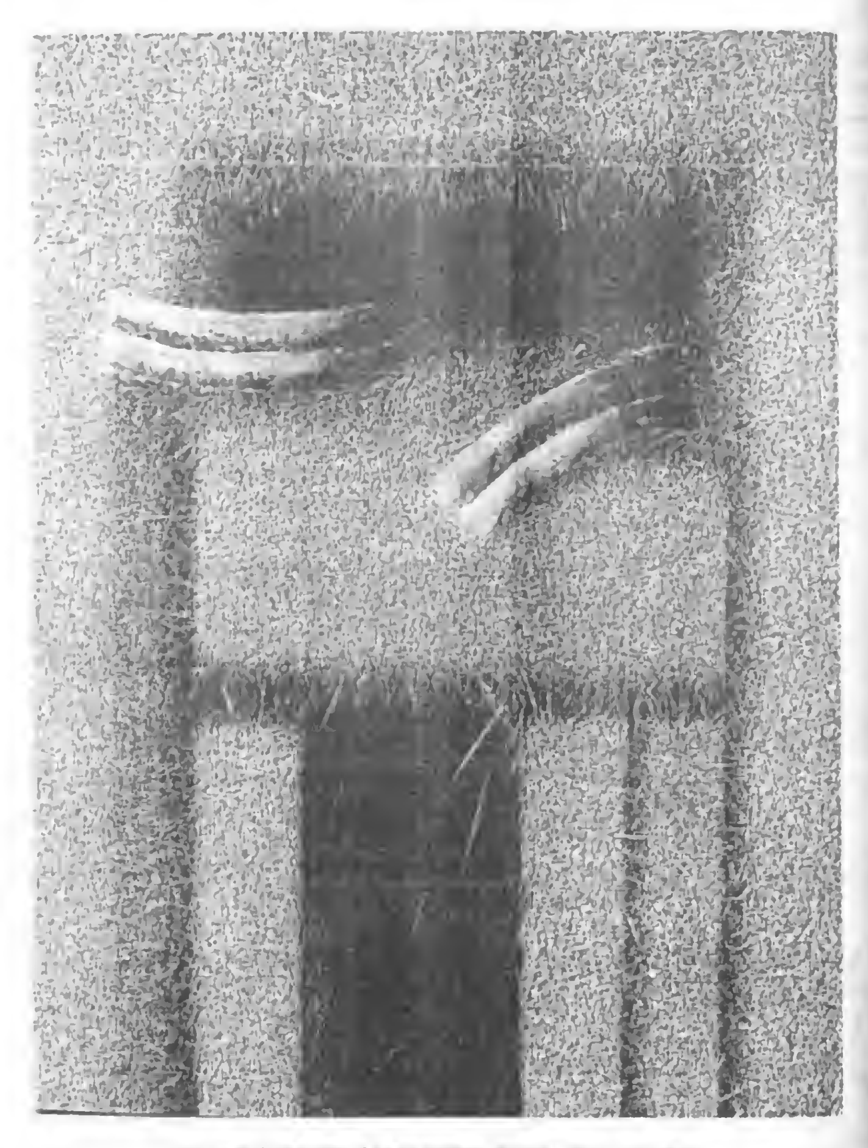
Al igual que Porter, Roberto Elía (1950) muestra el desplazamiento permanente de lo "Real". Si se nos forzara a encontrar un tema en su obra nos limitaríamos a decir que es la coincidencia mágica de objetos y situaciones en el espacio y el tiempo. Coincidencia que el artista observa en las acepciones de la palabra alemana *Klammer*: paréntesis y broche. Su estrategia consiste en abrir y cerrar las pistas que permitirían rearmar la multitemática de su obra. Es claro que no existe en ella un motivo principal. Signos lingüísticos (como la letra K), el paréntesis, el broche para colgar ropa, el caracol y otros elementos de la naturaleza (arena, cañas, plumas) o juegos, como la rayuela, intercambian formas en un inagotable repertorio. Es que, por su semejanza formal, un elemento puede ocupar el lugar del otro; así, el broche es, metafóricamente, paréntesis, cuerpo, boca animal, casa, barco o martillo.



40. Roberto Elía. *Serie Klammer*, técnica mixta sobre papel, 70 x 50, 1992-1993.

Elía, como Porter o Frangella, no ofrece la posibilidad de ver anclada o completada la referencia, lo que recuerda una acertada frase de Octavio Paz: "la fijeza es sólo momentánea".[20]

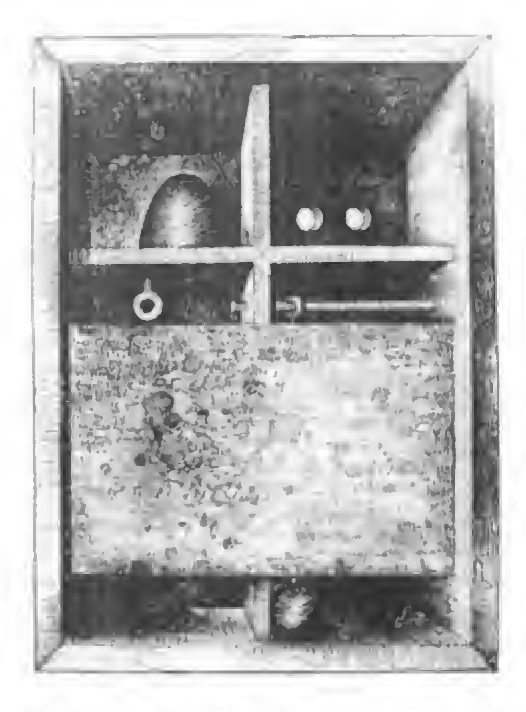
Las metáforas connotativas o asociativas de la desestabilización de lo "Real" y de la relatividad del conocimiento son, justificadamente, *un lugar común* del arte contemporáneo aunque existen, en la variedad de manifestaciones, casos más o menos explícitos. Entre los más explícitos se cuentan los *paisajes* de Hugo De Marziani (1941) elaborados sobre la oposición luz-sombra. Si la luz nos permite ver (y conocer), la ausencia de luz nos ubica metafóricamente en la zona de lo fastasmático, allí donde fracasan nuestros intentos de conocimiento.



41. Hugo De Marziani. *Paisaje*, acrílico sobre tela, 150 x 113, 1983.

Los paisajes de De Marziani revelan en figura una situación general del signo: la de presentar y al mismo tiempo ocultar. Situación que hace que la obra de arte permanezca en un *espacio de transición* entre lo que puede ser visto y lo que necesariamente debe permanecer oculto. Decía Proust: "Los verdaderos libros deben ser hijos no de la plena luz y de la charla sino de la oscuridad y el silencio".[31]

Como las zonas de sombra de las pinturas de De Marziani, las perforaciones de las construcciones de Marcelo Bonevardi (1929-1994) se abren a un espacio situado más allá de lo visible. Más allá de las apariencias de los primeros planos, aluden a la existencia de una realidad extrasensorial que sólo puede ser señalada, nunca mostrada abiertamente.

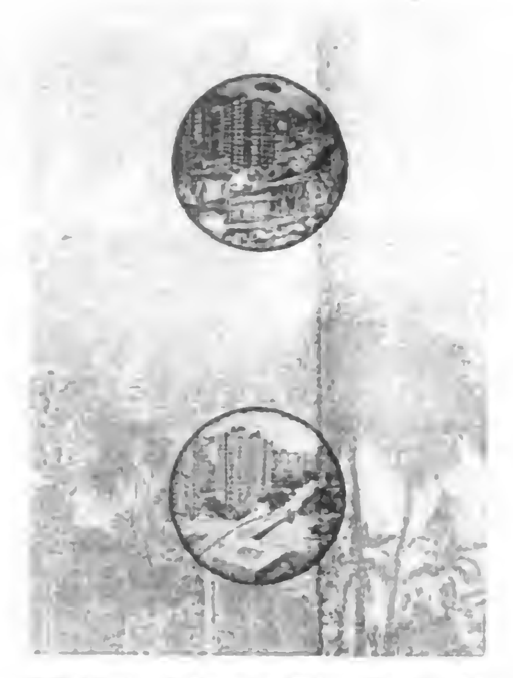


42. Marcelo Bonevardi. *Caja adivinatoria*, carbonilla y pastel sobre papel, 53,5 x 39, 1976.

La oposición presentación-ocultamiento también se pone de manifiesto en dibujos de Bonevardi de los años setenta, en los que una instancia constructiva se yuxtapone a otra pulsional. Mientras la primera "edifica" el mundo, aportando un conocimiento del mismo, la segunda —fruto de una individualidad irrepetible— nos enfrenta a lo inefable.

En tanto metáfora de un proceso inacabable de conocimiento, *Señales en el mar* (1992) de Marino Santa María (1949) confronta la "realidad" de la figura y la "irrealidad" de la forma. En el nuevo contexto creado por el artista, figuras con referentes fácilmente reconocibles (rocas, escaleras, barreras) pueden pasar a ser formas de un universo abstracto. De esta manera, nuestra mirada es obligada a permanecer en una zona intermedia entre la figuración y la abstracción, entre la imagen que remite a un mundo exterior y lo internamente imaginado.

La memoria perdida (1980) de Elda Cerrato (1930) nos ubica en una similar línea de incertidumbre. La memoria del pasado se da de modo impreciso; puede tanto concentrar, poner en foco, como diluirse en un fuera de foco. El rescate del pasado, en consecuencia, siempre será fragmentario. Podríamos ver en *La memoria perdida* una metáfora de procesos abiertos en la adquisición del conocimiento. El dato o lo "dado" pasa a ser cuestión de develamiento permanente.



43. Elda Cerrato. *La memoria perdida*, dibujo, 102 x 72, 1980.

Motivada por su residencia en diferentes países —Argentina, Venezuela, México, Brasil—, Cerrato tomará como referencia al espacio geográfico latinoamericano, tanto en su actual extensión urbana como en sus raíces culturales. Sobre ese espacio desplegará conceptos antitéticos como naturaleza/civilización o utopía/realidad.

La metáfora del borde

Frontera, borde, margen, descentramiento. Estos términos se han convertido, en la segunda mitad del siglo XX, en moneda corriente de los distintos discursos sobre la sociedad y la cultura contemporáneas. Han sido, asimismo, referentes principales de la aproximación política o sociológica al tema del *multiculturalismo*.

Como no podía ser de otra manera, esos términos circulantes ingresan en la teoría y en la práctica del arte contemporáneo. Y no son pocos los ejemplos que muestran que los artistas se han anticipado a una problemática sociológica expandida en los años ochenta tanto en Europa como en los Estados Unidos, referida a cambios en la separación excluyente de áreas hegemónicas y áreas marginadas o fronterizas.

Desde la década del sesenta, artistas visuales de todo el mundo[22] trajeron a un primer plano de mostración aspectos de la obra considerados fronterizos. Los bordes centralizados, al ser "subidos a bordo", abandonaban su posición *parergonal* (no central) para convertirse en *ergon* (obra).

En *La verdad en pintura*, dice Derrida:

> [el *parergon*] se ubica frente, al lado y además del *ergon*, del trabajo hecho, del hecho, pero no cae al lado, él toca, coopera desde cierto afuera, al adentro de la operación. Ni simplemente afuera ni simplemente adentro. Como un accesorio que estamos obligados a recibir en el borde, a bordo.[23]

Simples medios o accesorios, como el marco, el soporte, la pared, la firma del artista o el discurso sobre la obra pasan a ser fines en el proceso de producción, tanto o más importantes que la forma (Kant) o el contenido (Hegel). Quizá sea la centralización de esos aspectos marginales del hecho visual uno de los mayores desvíos del arte de los últimos tiempos, al menos si consideramos que su accesoriedad fue, desde siempre, la norma.

Se podría llegar a ver en la centralización de aspectos *parergonales* de la obra de arte una metáfora de la situación del mundo de hoy, con sacudimientos geográficos que hacen que regiones antes marginales —como México en relación con los Estados Unidos— pasen a tener un protagonismo cada vez mayor en el campo de la cultura. Al acoplarse el norte con el sur y el este con el oeste, el borde se transforma en centro y se combinan las características propias de cada zona para producir nuevas modalidades híbridas de cultura. Consecuencia de estos sacudimientos geográficos es el sincretismo del mundo contemporáneo, discernible en áreas tan diversas como el arte, la moda o la gastronomía.

Al hablar de "metáfora del borde" en el arte aludimos a las semejanzas físicas o estructurales entre el sujeto (cultura marginal centralizada) y el modificador (bordes de la pintura centralizados). Estamos, en consecuencia, en presencia de metáforas *denotativas*.

Debemos observar que no siempre la metáfora del borde es producto de una intención consciente del artista, como sucede en el caso de las *performances* del mexicano Guillermo Gómez Peña.[24] En muchos casos, el trabajo en los bordes no responde a motivaciones conscientes de orden político o sociológico. Pero aun así la obra tiene siempre una intención (en el sentido de "tender hacia") que le es propia y que no siempre coincide con la intención consciente del artista. Esa intención de la obra, resultado de una *sintonía* general con el mundo, es la que sustenta en muchos casos la metáfora del borde.

¿Cuáles son los aspectos de la pintura tradicionalmente ubicados en sus bordes que hoy alcanzan centralidad?

Como lo detallamos en trabajos anteriores,[25] existen bordes que

1) rodean físicamente al cuadro (como el marco o la pared) o lo sostienen (como la tela o el bastidor),
2) instauran, desde la obra, un discurso sobre ella.

Podemos distinguir entonces el borde *espacial*, accesible en un solo acto de visión, y el borde *temporal* que, como el discurso autorreferencial, resulta sucesiva y no ya simultáneamente captado. No debemos olvidar que el trabajo en los bordes espaciales del cuadro supone el trabajo simultáneo en el borde temporal del discurso, pues al tiempo que aquellos son centralizados se produce un cuestionamiento (discursivo) de su uso generalizado como extensión marginal.

El trabajo en los bordes de la pintura adopta múltiples variantes. Hay artistas que destacan las relaciones de la obra con la pared, como Raúl Lozza (1911), quien, en sus trabajos de la década del cuarenta, se anticipa a lo que más tarde se desarrollaría como *wall painting*.

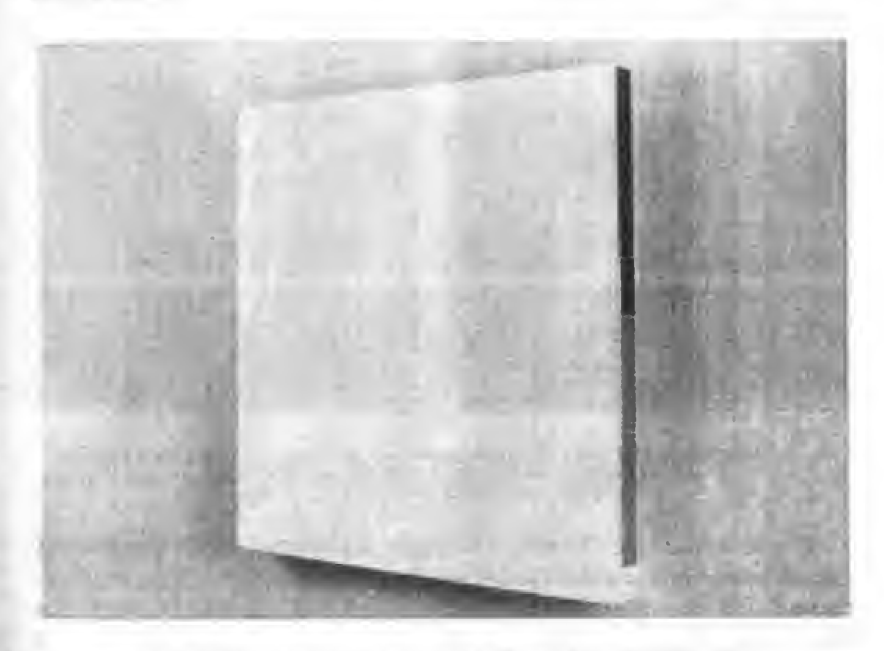


44. Raúl Lozza. *Mural 204*, instalación, 1949 (óleo sobre madera, 1947).

En tempranas experiencias ambientalistas, Lozza coloca directamente sus elementos plásticos sobre el muro haciendo de éste una parte principal de la obra. Si luego, por cuestiones prácticas, adhiere esos elementos a la tela, ésta debe ser considerada, funcionalmente, como un pedazo de pared.

En los años setenta, Hugo De Marziani y Enrique Torroja (1934-2001) trabajan sobre el marco incorporado a la obra cuestionando así la arbitrariedad del recorte y, en particular, la noción de "ventana" ortogonal como encuadre de la visión.[26] Américo Castilla (1942) también mantiene el mismo cuestionamiento en *El herbario de Cándido* (1990) con una serie de seis pequeños cuadros que representan ramas semejantes a las reales, directamente expuestas.

Por su parte, César Paternosto (1931), al trabajar en los costados del cuadro, se desvía de la extensión pictórica normalizada. La pintura deja de ser frontal y exige al espectador un desplazamiento similar al que corresponde a la escultura. De este modo pone de manifiesto lo que es propio de la pintura: el trabajo sobre el plano.



45. César Paternosto. *Me pregunto por qué*, acrílico sobre tela, 120 x 120, 1971

Entre las concreciones de mayor ruptura en lo que hace al uso del soporte se encuentran las de Luis Frangella y Luis Felipe Noé (1933). El primero, por contornear las figuras con el mismo hilo que trama la tela de fondo y el segundo, por operar directamente sobre el bastidor y liberar a la tela del mismo, anticipando las propuestas del grupo francés *Supports-Surfaces*. En sus cuadros "dobles" va más allá de la extensión normalizada, llegando a transgredir en un

todo el presupuesto de la frontalidad. No sólo el frente de la tela está pintado sino también el revés del bastidor. Se trata de otro capítulo de su "visión quebrada", manifiesta también en la colocación de pequeños cuadros que rompen la unidad del conjunto o en la disposición de pinturas sobre el suelo, desplazadas en posiciones diversas. En *La difícil relación Santidad-Demonio* Noé complejiza la relación de los elementos en el interior del cuadro tanto como problematiza la relación de lo bueno (Santidad) y lo malo (Demonio). No cree en la oposición (frente/reverso; santidad/demonio) sino en la intercambiabilidad permanente de los términos.




46. Luis Felipe Noé. *La difícil relación Santidad-Demonio* (ambos lados), técnica mixta, 190 x 130, 1989.

El poder innovador de ese gran artista que es Líbero Badii (1916-2001) —quien opera tanto en el campo de la escultura, del que es una figura clave, como en el de la pintura y del dibujo— se ejerce en trabajos desplegados en las dos caras del soporte. Es el caso de los aguafuertes incluidos en el libro dedicado a su amigo Aldo Paparella. No sólo el anverso de la hoja es trabajado como obra sino también el reverso; allí dibuja líneas que siguen el contorno de las figuras del grabado convirtiendo de este modo a la obra multiplicable en única.

Un temprano ejemplo del uso de las dos caras del cuadro es *San Francisco de Asís recibiendo los estigmas* (c. 1639) de Fray Alonso López de Herrera (español, 1580-1648) y, ya en el siglo XX, *Paraíso* (1910-1911) de Marcel Duchamp, donde también están pintados el anverso y el reverso del bastidor. Podemos decir que en todos estos casos el soporte deja de ser un simple "anfitrión" para convertirse en el "invitado principal".



47. Líbero Badii. *Sin título*, aguafuerte y lápiz (ambos lados), 25 x 16. Incluido en *A Aldo Paparella*, Buenos Aires, Anzilotti, 1983

Pasemos ahora a considerar algunos ejemplos del trabajo en los bordes temporales —o discursivos— de la pintura. Desde el *Quattrocento*, la historia del arte ha sido la del aprendizaje de las reglas de la representación. Sobre la base de este aprendizaje, los artistas construyeron lo representado —el qué— convirtiéndolo en *ergon*. Hoy es el discurso sobre la representación —el cómo— lo que ocupa una posición *ergonal*. Lo representado no resulta, en muchos casos, más que un pretexto para que pueda establecerse un discurso sobre la representación. Es lo que encontramos, por ejemplo, en la serie de pinturas de Héctor Giuffré (1944) que exhiben distintos momentos del proceso de producción. En su *Autorretrato* (1979) ese proceso se traduce en la presencia de tres espacios diferenciados: el del autor (a través de su mano en primer plano), el de la obra que se inicia en el boceto previo y el de la pintura "final".

Podríamos decir que frente a la falta de encantamiento del mundo, la obra de arte contemporánea responde inclinándose sobre sí misma, ensimismándose. Más que mostrar el mundo, se exhibe a sí misma, se vuelve un *ejemplo* de la clase a la que pertenece. Suspende la referencia extrínseca en favor de la autorreferencialidad, como lo encontramos en algunos trabajos de Lea Lublin y Osvaldo Romberg.

Desde 1965, Lublin (1929-1999) toma como tema de sus investigaciones plásticas a la misma obra de arte desarrollando su acción analítica sobre sistemas dados de representación. Una vez elegido el sistema, procede a hablar de sus estructuras significantes centralizando articulaciones cromáticas y lineales generalmente ocultas. A partir de ejemplos que van del Renacimiento al siglo XX devela el texto que los recubre poniendo de manifiesto cómo la imagen se construye a partir del juego de lo visible y de lo invisible.

Como Lublin, Osvaldo Romberg (1938) ha trabajado sobre obras mayores de la historia del arte. En sus trabajos de la década del setenta, el discurso sobre el proceso productivo incluye la deconstrucción de planos, ejes de composición y cromáticos para su ulterior disposición taxonómica de acuerdo con el sistema de representación actuante.

A partir de 1982, algunos trabajos de Luis Frangella producen el desocultamiento de uno de los presupuestos básicos de la mimesis: el recorte de una figura sobre un fondo. Tal presupuesto, cuestionado por Cézanne y el cubismo, es abolido en las pinturas de Frangella no sólo por la alternancia figura-fondo sino también por la frontalidad de chorreaduras que vuelven explícita la realidad de la tela como soporte.

Además de las variantes citadas, el trabajo en el borde temporal del discurso puede dar centralidad al proceso de producción interrogando sobre la autoría y los límites temporales de la obra. El arte de apropiación que ejercitan artistas como Leonardo Kestelman (1959) o Remo Bianchedi (1950) evidencia la dificultad de decidir quién es realmente el autor de la obra. Al presentar imágenes de otros artistas, ellos colocan el interrogante sobre el verdadero autor. ¿Es acaso aquel que actualmente la concreta o el que la ha influido o motivado?

En el caso de Nathan Zaniewicz (1934), Luis Wells (1939), Nora Dobarro (1942) y Rogelio Polesello (1939), la pregunta remite a textos anteriores del mismo artista: ¿quién crea efectivamente la obra? ¿Su autor actual o un texto anterior que él ha producido y que sigue operando en el presente?

Nora Dobarro centraliza modelos del pasado, convertidos en marcas o indicios de la obra presente. Es el caso del cubo, elemento geométrico básico en permanente deconstrucción y denominador común de figuras tan diversas como la pantalla, la casa o la muleta. La presencia del cubo como "marca" revela una situación general: todo signo se constituye en la huella que han dejado en él otros significantes del sistema.



48. Nora Dobarro, *Investigando el signo*, técnica mixta, 50 x 50, 1991.

La marca del proceso de producción quedará reflejada en algunas pinturas de Rogelio Polesello en las que el boceto de base, de pequeño formato, dialoga con la obra final que lo amplifica. Ya no es preciso disimular el modelo a representar ni todo lo que antes quedaba "en bambalinas".



49. Rogelio Polesello, *Paralelo a la ilusión*, acrílico sobre tela, 200 x 200, 1997

¿Cuándo termina efectivamente una obra?, es una de las principales preguntas de *La novia desnudada hasta por sus solteros* o *Gran vidrio* de Marcel Duchamp. Recordemos que este singular trabajo, una pieza clave del arte del siglo XX, fue imaginado y dibujado en 1913-14. Su construcción comienza en 1915 y adquiere en 1923 su estatuto de "definitivamente inacabado". Curiosamente, tres años más tarde un accidente daría a ese subtítulo puesto por el autor un carácter premonitorio. Recuerda Duchamp:

> Era en Brooklyn en 1926. Se colocaron las dos grandes placas de vidrio de plano una sobre otra. El conductor ignoraba totalmente lo que transportaba. A lo largo de 90 kilómetros las placas fueron así traqueteadas a través de Connecticut. Aquí tiene usted el resultado! Pero me gustan las rayaduras porque no se parecen al vidrio roto. Tienen una forma, una arquitectura simétrica. Más aún, veo en ellas una intención curiosa de la que no soy responsable, una intención *ya hecha* en cierto modo que respeto y admiro.[27]

Como es sabido, en 1926 el *Gran vidrio* se *completa* con los cambios —la rotura del vidrio— que introduce el azar y que fueron aceptados como "obra" por su autor.

La pregunta del *Gran vidrio* sobre el momento de terminación de la obra se hace explícita en las pinturas-*collage* que Gabriel Messil (1934-1986) realiza a fines de los años setenta. Transgrediendo el rigor de la abstracción geométrica —tendencia en la que se había alineado— dejará de eliminar las máscaras de papel que habían sido pegadas sobre la superficie del cuadro para no invadir zonas adyacentes. De esta manera, el proceso de producción ingresa como elemento constitutivo de la obra final siendo aquellas máscaras el testimonio de un tiempo irrepetible: el de la espontaneidad del autor.



50. Gabriel Messil. *Integración*, acrílico y collage sobre papel, 50 x 70, 1981

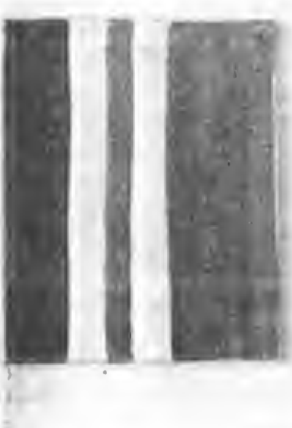
La impronta del tiempo y la del gesto —unidos ambos a las "razones" del azar— deja de operar en los márgenes de la obra de Messil, como también en la de Frangella, quien desafía el presupuesto de obra acabada, pasada en limpio. La mancha accidental o la línea que sobrepasa los bordes de la figura reproducida más arriba no es borrada o reducida: valen de por sí, desbaratando en su irreductibilidad los límites de una programación previa. "Lo que se ve es lo que es", dice Frangella. No puede ni debe haber entonces corrección pues todo el proceso es válido en sí.

Del mismo modo, la inclusión de cuadrículas en algunos trabajos de Remo Bianchedi pone al descubierto la estructura elemental que opera en el proceso productivo y que suele ocultarse bajo los vestidos de la anécdota o de la forma. De allí que *En un fresco umbrío. Homenaje a Alberto Greco* escriba: "en realización". La necesidad práctica de cerrar la obra, de terminarla, parece oponerse a una *natural* apertura temporal. Un caso paradigmático es el que aporta Proust en *En busca del tiempo perdido*, una obra constantemente amenazada por el fantasma de su inacabamiento.



51. Remo Bianchedi. *En un fresco umbrío. Homenaje a Alberto Greco*, técnica mixta, 180 x 110, 1989

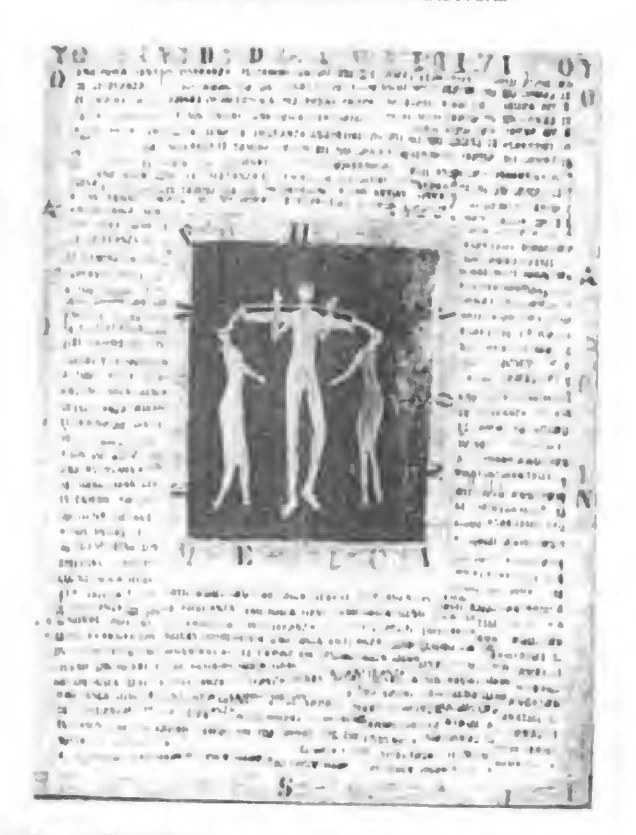
Trabajos de Nora Dobarro que pasan a ser parte de otros reiteran la imposibilidad de cierre temporal definitivo. En la misma dirección, Leonardo Kestelman presenta obras que pueden ser consideradas individualmente o como módulos intercambiables que, ubicados en la pared a una cierta distancia, incorporan como "obra" al espacio que los separa. Estos módulos aceptan a veces la ubicación en los costados de otros trabajos, flanqueándolos, o la superposición que los adelanta en el espacio tridimensional. Tal montaje plástico nunca acabado recuerda la apertura del montaje cinematográfico. Dice Peter Greenaway a propósito de sus filmes que no son sólo ficciones, historias cerradas sobre ellas mismas, sino también ensayos, de allí que sostenga que "los objetos de arte no están nunca terminados. Sólo se deja de trabajar sobre ellos".[28]

52. Leonardo Kestelman. *S/t. Close to the edge. Randonnée N° 1* (Cerca del borde. Periplo N° 1), acrílico sobre tela, 30 x 24 (cada módulo), 1991

La problemática de la autoría y del punto final de la obra son sólo algunas de las variantes de la centralización del proceso de producción. Otra es la que pone en foco el fenómeno de intertextualidad revelando que el signo icónico incluye siempre al signo lingüístico. La palabra necesariamente ingresa en la imagen, de la misma manera que ésta ingresa en la palabra. Los signos poseen, como bien lo mostrara Peirce, una naturaleza *mixta*.[29]

Artistas como Eduardo Médici (1949) permiten reflexionar sobre la situación de complementariedad entre los distintos tipos de signos desocultando el texto lingüístico en el visual. Es lo que encontramos en *Yo dividido* (1991), donde la transcripción de la letra del tango "Uno" devela ese momento particular de la creación en el que imagen y texto parecen proceder por alumbramientos mutuos.



53. Eduardo Médici. *Yo dividido*, técnica mixta, acrílico sobre tela, 200 x 150, 1991

Retomando planteos anteriores, podemos resumir diciendo que las obras analizadas resultan no sólo metáforas —sociológicas— de la asimilación de fronteras culturales sino también metáforas —filosóficas— del fenómeno más general de la *deconstrucción*. Recordemos que "margen", "borde", "parergon", son algunos de los sinónimos que Jacques Derrida encuentra para sustituir la palabra "deconstrucción".[30] Al operar en los bordes, los trabajos seleccionados son, en sí, prácticas deconstructivas que develan presupuestos y estrategias constructivas. Deconstruir, lejos de destruir, es recuperar los modos en que determinados conjuntos han sido pensados y realizados. Nunca llegaremos a conocer totalmente su génesis; de allí que Derrida prefiera decir que la deconstrucción no es una genealogía, simplemente, sino un *acrecentamiento* genealógico.

La metáfora en el arte del siglo XXI

A través de distintas manifestaciones, la metáfora del borde sigue presente en los comienzos del siglo XXI. No podía ser de otro modo si pensamos en la

irreversible descentralización de la "Verdad" y en las múltiples manifestaciones de una condición humana fronteriza. Cada vez son más los que viven en un *borderline*, en el límite de la salud, en el límite de la línea de pobreza, en el límite de las condiciones mínimas de seguridad, en el límite de lo psicológicamente o sociológicamente aceptable.

Nuestro mundo globalizado e hipertecnológico se define tristemente por la violencia antihumana, la que, desde el poder, defiende guerras, genocidios, racismos, y la que —más cruel aún— se atrinchera en la indiferencia o el olvido. No es casual entonces que la violencia ocupe un lugar central en la temática de los artistas. Entre el testimonio directo, magistralmente corporizado en obras como *Granada* de Graciela Taquini,[31] hasta los desvíos retóricos que la metáfora ejercita, la violencia encuentra una amplia gama de expresiones.

Comenzaremos analizando algunos casos paradigmáticos de representación metafórica de la violencia, para detenernos luego en otros temas transpuestos en términos metafóricos en lo que va del nuevo siglo.

A la hora de esclarecer el significado de la palabra "violencia" es importante separarla del término "agresividad" con el que a veces se la confunde. La agresividad sirve a la supervivencia y es una tendencia *natural* (el ser humano y el animal son agresivos por naturaleza). La violencia, en cambio, es un indeseable "patrimonio de la humanidad". Las fuerzas de la naturaleza "no pueden ser violentas simplemente porque no son humanas", aclaran Corsi y Peyrú.[32] De allí que cuando decimos que una tormenta es violenta, estamos en realidad haciendo una personificación metafórica.

Esencialmente humana, la violencia arrastra lo humano hacia lo inhumano. Depende de condicionamientos sociales y culturales. De allí que mientras la agresividad es inevitable, la violencia sí podría evitarse. Al ligarse al ejercicio del poder adopta las más absurdas y perversas justificaciones, como disciplinar, educar, proteger. El déspota es perverso porque mata en nombre de la vida. Vive al servicio de la muerte, realimenta el sufrimiento del otro para su propio bien. Su objetivo es hacer aparecer al hecho violento como *natural*. Pero, en realidad, nada justifica a la violencia; ésta sólo merece la condena.[33]

Entre los ejemplos más impresionantes de violencia en el campo de la mitología y del arte encontramos a Marsias, el atrevido sátiro que sufre la venganza de Apolo. Según el mito, Marsias había desafiado a Apolo como flautista. La flauta, hecha de hueso, fue creada por Atenea, pero pronto la diosa la desprecia porque al tocarla se producían odiosas deformaciones en su rostro. Marsias encuentra el instrumento que ella había rechazado y se convierte en su más destacado intérprete. Orgulloso, decide desafiar a Apolo en una contienda. El ganador podía hacer del rival lo que quisiera, por lo que el vengativo Apolo, al resultar vencedor, eligió desollar vivo a Marsias. Así castigó su soberbia.

La espeluznante escena del despellejamiento de Marsias fue tema de representación en distintos momentos de la historia, desde el arte griego pasando por la cruda versión de un óleo de José de Ribera, su *Apolo despellejando a Marsias* (1637). También se ocuparon del mito Tiziano y Perugino, quien capta el momento previo a la tortura en una bucólica escena donde vemos a Marsias tocando la flauta mientras Apolo lo escucha.



54. José de Ribera, *Apolo despellejando a Marsias*, óleo sobre tela, 182 x 232, 1637. Museo de Capodimonte, Nápoles.

Atentos a la triste actualidad de la violencia, artistas como Anish Kapoor (1954) la mostrarán reinterpretando el antiguo mito de Marsias.



55. Anish Kapoor, *Marsias*, instalación, PVC y acero, 200 metros aproximadamente, 2002. Tate Modern, Londres, 2002-2003. Foto John Riddy, Londres. Cortesía del artista, Tate, Londres, y Lisson Gallery, Londres.

La impactante instalación *Marsias* ocupó la Sala de la Turbina de la Tate Modern (Londres) durante los meses de octubre de 2002 a marzo de 2003. Una enorme membrana plástica roja oscura invadía el espacio recordando la piel estirada y el grito de dolor del sátiro. Kapoor evitó todo elemento figurativo. No hay en su obra ningún cuerpo sufriente ni carne desgarrada sino ascéptica insinuación minimalista (no por eso menos efectiva) del dolor, apoyada en el color de la sangre, en el estiramiento de la tela y en la inmensidad del espacio. Con estos recursos, la obra se convertía en una metáfora más que elocuente de la intensidad del sufrimiento.

En su bella y trágica instalación, Kapoor no trabajó con denotaciones sino con connotaciones. Produjo, en efecto, una metáfora connotativa *in absentia total* de fuerte impacto. Sumergido en volúmenes inmensos que recordaban la figura de una trompeta o de una flor, el espectador experimentaba su pequeñez y también el leve límite que —como lo viera Eugenio Trías en *Lo bello y lo siniestro*— separa a la belleza de la pesadilla. No es un dato menor el que Marsias, luego de morir, renazca en un río de inquietante belleza y que, en su fluir, ese río evoque la voz del mártir. Recordando lo sublime kantiano,[14] Kapoor nos sumerge en un espacio que invade totalmente nuestro ánimo y nos hace sentir la imposibilidad de transmitir verbalmente la experiencia.

Si Kapoor nos hace sentir la violencia extrema del mundo de hoy, Harun Farocki (1944), en su filme *Pensaba que veía presidiarios* (2000), nos pone en contacto con un tipo de violencia, propia del modelo consumista con sus mecanismos de control. El título reproduce un comentario de Ingrid Bergman en *Europa 51* de Rosselini, tras visualizar una jornada de trabajo de mujeres en una fábrica.

Según Farocki, todos somos (metafóricamente) presidiarios, al menos si nos movemos como los clientes del supermercado que él muestra en la introducción de su filme. Sus desplazamientos han sido captados por cámaras de vigilancia que registran el condicionamiento de la mercadotecnia que los lleva a hacer un recorrido predeterminado. Poco queda de la libre elección que imaginó el mundo moderno.

Pensaba que veía presidiarios completa sus veinticinco minutos con el registro de la relación entre los comportamientos de presos de la cárcel de Corcorán y la vigilancia a través de cámaras de seguridad. De este modo, las imágenes de la cárcel se convierten en metáforas del habitual comportamiento humano en situación de consumo. Curiosamente, quienes vigilan y debieran preservar la vida de los presos, los conducen incluso a la muerte haciéndolos participar de un juego del que impunemente gozan los que miran.

Odisea de una cucaracha (2004) de Yoko Ono (1933) también resulta una metáfora de la situación del ser humano en un mundo administrado y controlado. Todos somos, metafóricamente, *cucarachas* despreciadas por los poderosos y vulnerables al sentimiento de peligro. Precisamente este sentimiento será utilizado por los "dueños del mundo" para llevar adelante su estrategia de dominio.

Presentada en el Institute of Contemporary Art (ICA) de Londres, la *odisea* adoptó la forma de una *mise-en-scène* teatral que mostraba la vivencia de una cucaracha en las calles de la ciudad de Nueva York. Las paredes fueron recubiertas con fotografías en las que se veía la escena de un crimen, un edificio ata-

cado por una bomba o un niño hambriento. Otras imágenes mostraban recipientes de residuos de los que salían fragmentos de moldes de cuerpos humanos, una enorme réplica de una trampa para ratas y cientos de zapatos rotos, gastados por dueños que permanecían en el olvido.

Mientras los espectadores eran invitados a sellar un mapa de la Tierra con la frase *"Imagine peace"*, un enorme texto, colgado de la pared, servía de advertencia. Pertenecía al ministro de Hitler, Hermann Goering, y decía:

> Naturalmente, el común de la gente no quiere la guerra, pero después de todo, son los líderes de un país quienes determinan la política, y es siempre una cuestión simple arrastrar a la gente tanto en la democracia, como en la dictadura fascista, en el parlamento, o en la dictadura comunista. Con voz o sin voz, la gente puede ser conducida al lado de los conductores. Es fácil. Todo lo que tienen que hacer es decirles que van a ser atacados, y denunciar a los pacifistas por falta de patriotismo que pone al país en peligro. Esto funciona de la misma manera en todos los países.

Con precisa frialdad, Goering resumía las estrategias del poder: convencer a los ciudadanos de un peligro de ataque; luego, el sentimiento de desprotección abonaría el terreno para la justificación de las más sangrientas acciones del Estado contra el "enemigo". Las coincidencias entre las afirmaciones de Goering y las recientes actuaciones de Bush resultaban, en la obra de Ono, más que evidentes.

Los poderosos son también tema central del objeto escultórico *Hombrecitos pasando por la ley del embudo* (2005) de Enio Iommi, que integró la instalación *La cocina humana*. Conectado, con cintas rojas, a tablas de picar carne que colgaban de la pared, fue —dentro del hipertexto de la instalación— su eje visual y narrativo.



58. Enio Iommi. *Hombrecitos pasando por la ley de embudo*, objeto escultórico, 70 x 112 x 26, 2006
Foto Daniel Kiblisky. Cortesía Galería Del Infinito.

Los hombrecitos/muñecos que transitan por una rampa antes de caer en el embudo remiten a la pérdida de la libertad del individuo absorbido por el sistema. De este modo, los elementos heterogéneos de cada una de las tablas confluyen finalmente en una lectura unitaria: todo habla de una misma fagocitación del ser humano como consecuencia del materialismo más brutal y del canto de sirena del "consumo luego existo".

Los *hombrecitos* son ejemplos de metáfora denotativa *in absentia total* puesto que los seres humanos han sido reemplazados, en razón de sus semejanzas formales, por muñecos de plástico. Al mismo tiempo, son metáforas connotativas puesto que los muñecos tienen en el consenso lingüístico, como significado agregado, el de "ser dirigido", "ser dominado" o "ser con el que se juega". Su significado connotativo se acerca en este caso al de títere o marioneta. Quienes transitan por una rampa antes de caer en el embudo hablan, alegóricamente, de la pérdida de libertad del individuo que, a punto de ser "centrifugado" en cuerpo y alma por los poderosos, es incapaz de vencer a la seducción del canto de sirena del consumo.



57. Miguel Rothschild. *Celestial II*, pintura acrílica y collage sobre tela. 200 x 300, 2005. Foto Daniel Kiblisky. Cortesía Galería Ruth Benzacar.

La seducción consumista alcanza máximo "esplendor" en *Celestial II* de Miguel Rothschild (1963). El importante tamaño de la obra contribuye a la hipérbole del contenido. En el cielo infinito, los precios ocupan el lugar de las estrellas; sus destellos no son más que rutilantes bordes de etiquetas con precios, de allí que sea éste un caso de metáfora connotativa *in absentia total*. La sustitución, más que indicar que los precios "están por las nubes" (para emplear una metáfora de uso), se dirige a algo más peligroso: que *son* cielo (con todas las connotaciones que este término puede sugerir).

El mensaje es claro: ante la intrascendencia de lo cotidiano ¿por qué no acceder —como promete la publicidad— a otro mundo glamoroso e infinito? Reducido a número, todo puede ser comprado. Pasaríamos entonces de lo banal e intrascendente a lo sublime. No hay "alto" *(high)* ni "bajo" *(low)* cuando lo que está más allá se pone abiertamente a nuestra disposición, tal como lo pone de manifiesto la serie *Paraíso* de Rothschild en la que se acumulan los más diversos productos comerciales que ostentan ese nombre.

La mirada de Rothschild es irónica, tanto como la de Marcos López (1958) cuando en *Asado criollo*, produciendo una extrapolación temporal de la *Última Cena*, registra el momento en que un grupo de amigos se reúne alrededor de una mesa para comer el típico asado argentino. Actualizando el contenido de la célebre escena representada por Leonardo, entre otros, López produce un desvío retórico de lo religioso, anclado ahora en un mundo prosaico donde la comida resulta entronizada. No hay referencias a la muerte (ni a la resurrección), no se despide al maestro que va a morir; por el contrario, todo es alegría, placer y distensión. Todo es humano y *carnal*. Lo humano es *demasiado* humano. En efecto, no hay nada de divino en esta recontextualización gastronómica de un momento trascendente recordado por un rito eclesiástico.

Del relato bíblico, López retiene la distribución espacial de los personajes en torno de un eje central. Pero el lugar de Jesús es ocupado por quien corta la carne y mira a la cámara destacando su rol principal, actitud que contrasta con la de los doce comensales concentrados en el acto de comer. Si tomamos como referencia la versión bíblica, y consideramos la composición de la escena, la obra de López resulta un caso de metáfora denotativa *in absentia total*.

No es el caso de la *Última cena* de León Ferrari (1920), un montaje realizado con miniaturas de juguete, en el que se *compara* la escena tradicional con una versión "actualizada" por el artista. Si bien la escena religiosa se mantiene, hay un salto paradigmático que nos ubica en otro reino: el animal. Los personajes bíblicos han sido enfrentados a ratas y a un orangután aterrador que ocupa el centro de la mesa. Confrontar una escena de humanos con otra animal permite al artista repensar las contradicciones de los discursos de la Iglesia. Por ello problematiza la oposición Bien/Mal, reforzada por la oposición blanco/negro (las vestimentas de Jesús y de los apóstoles son blancas y los cuerpos de los animales, negros). ¿Y si la escena blanca fuera sólo la máscara de la (verdadera) escena negra que normalmente no vemos? En este caso, estaríamos frente a un caso de metáfora connotativa *in absentia total*.



58. Marcos López. *Asado criollo*, fotografía, 320 x 120, 2001

Última cena de Ferrari forma parte de la serie *Ideas para Infiernos*, motivada por la necesidad de anular ese lugar de sufrimientos. Con su sentido cáustico[35] no exento de humor, el 24 de diciembre de 1997 Ferrari envía una carta al Papa Juan Pablo II, firmada por el Club de impíos herejes apóstatas blasfemos ateos paganos agnósticos e infieles (CIHABAPAI), donde pide la anulación del Juicio Final.

> La justicia del Hijo contradice y viola la del Padre. La existencia del Paraíso no justifica la del Infierno: la bondad de los pocos salvados no les permitirá ser felices sabiendo eternamente que novias o hermanas o madres o amigos y también desconocidos y enemigos (prójimo que Jesús nos ordena amar y perdonar) sufren en tierra de Satanás. Le solicitamos entonces volver al Pentateuco y tramitar la anulación del Juicio Final y de la inmortalidad.



59. León Ferrari. *Última cena*. De la serie *Ideas para Infiernos*. Ultima cena de plástico, orangután y ratas de goma, 12 x 45 x 30, 2000.

Lo religioso también aparece como tema en la *fotoperformance Madonna* de Alessandra Sanguinetti (1968). Como en el caso de la obra de López que comentamos, ella hace descender lo sagrado al nivel de lo cercano y familiar, en la forma del juego infantil. Guille y Belinda son dos primas que actúan, se disfrazan y "prestan su cuerpo" para revivir el relato de la Virgen y el Niño Jesús. La obra es un ejemplo de metáfora denotativa *in absentia total* (en tanto han desaparecido los personajes originales). No sólo juegan a ser vírgenes o ángeles (de alas vegetales, en este caso) sino también a trascender. Es significativo el hecho de que la teatralización se complete con una calavera vacuna como *memento mori*.



60. Alessandra Sanguinetti. *Madonna*. De la serie *Las aventuras de Guille y Belinda y el enigmático significado de sus sueños*. Cibachrome, 73 x 73, 1999-2006

Madonna pertenece a la serie *Las aventuras de Guille y Belinda*, iniciada en 1999. Como sucede en *Las Ofelias* —*fotoperformance* en la que las niñas duplicaban la *Ofelia muerta* de John Millais en un arroyo de la provincia de Buenos Aires—, *Madonna* surge de la reinterpretación de escenas extraídas de obras de arte, en este caso de Leonardo da Vinci, de Caravaggio y del libro de horas del Duque de Berry.

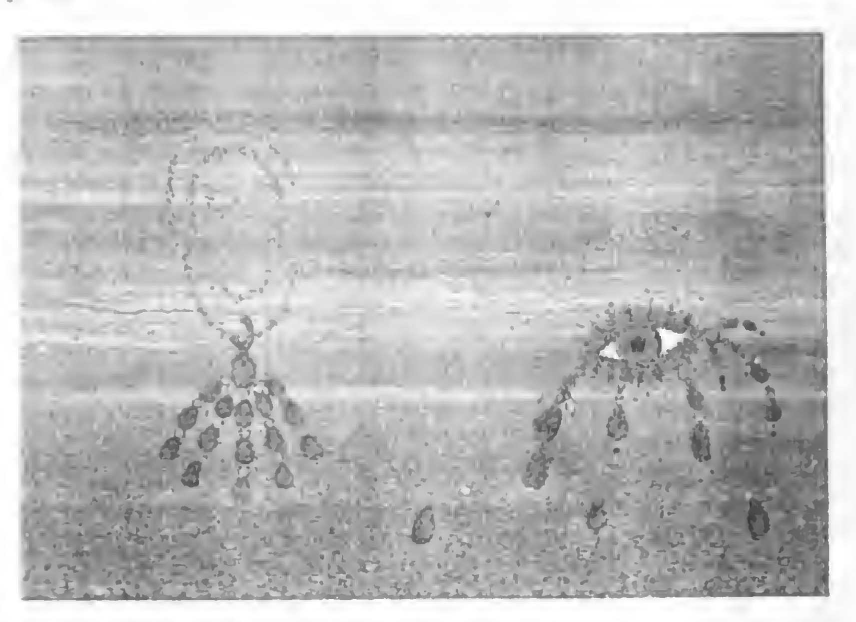
Ayudada por la referencia del título a la iconografía religiosa, *Madonna con panes* de Matilde Marín (1948) aporta un ejemplo de metáfora asociativa. No resulta ser una metáfora connotativa puesto que los panes, que ocupan el lugar de Jesús niño, no son normalmente asociados a él. Resulta extraño que el pan, por el uso diario que hacemos de él, sea entronizado y que se vuelva aurático al estar envuelto en una muy sugerente iluminación. No estamos acostumbrados al misticismo de su exhibición ni a la contemplación de su belleza. Así, alterando la oposición de lo adorable y lo consumible, Marín muestra las contradicciones de una sociedad donde el consumo de lo innecesario se expande sin que se haya logrado satisfacer las necesidades básicas de alimentación. Por eso, para muchos, el pan es un bien "casi sagrado".



61. Matilde Marín. *Madonna con panes*, 90 x 120, *fotoperformance*, 2003.

Para finalizar, nos referiremos al motivo del paisaje como objeto de transferencia metafórica. Lo encontramos en pinturas de Marcelo Pombo (1959) como *Atardecer a rayas* (2004), ubicadas en el límite de la figuración y de la abstracción. Al igual que en *La Gioconda* de Magritte, es el título el que sirve de disparador de la metáfora pues ningún rasgo o detalle "figurativo" del paisaje exterior ha sido conservado. Se trataría de un caso de metáfora denotativa *in absentia total*, siempre que las líneas horizontales no sean leídas como línea del horizonte (en cuyo caso sería un caso de metáfora denotativa *in absentia parcial*).

La dificultad de encasillar el *atardecer* de Pombo se extiende a otras de sus obras, como *Joyería antigua* (2004), ubicada en el límite del surrealismo y del pop. El cielo y la tierra tienen notación figurativa, pero resulta menos claro el género al que pertenecen las glamorosas figuras de la escena. ¿Son simples joyas publicitadas en un escenario marino o extraños seres que retienen algunos rasgos de lo humano —un ojo humano— y posan en una playa? En este último caso, estaríamos enfrentados a una metáfora denotativa *in absentia parcial*.



62. Marcelo Pombo. *Joyería antigua*, esmalte sobre panel, 70 x 100, 2004.
Cortesía Christopher Grimes Gallery, Santa Mónica, California.

En el caso de Miguel Rothschild el paisaje resulta identificable aunque el artista intervenga en él para producir saltos paradigmáticos que lo contaminan, como observamos en *Celestial II*, donde simples etiquetas comerciales reemplazaban a las estrellas en el cielo conservando sus destellos. En *Tormenta II*, el salto paradigmático es más rotundo al traspasarse el plano de lo icónico para alcanzar el lingüístico. Imprevistamente, los signos de admiración reemplazan a la lluvia y ésta llega así a *sorprender* al cielo y a la tierra convirtiéndose en metáfora denotativa *in absentia total*. En otras pinturas de Rothschild el cielo es un plano de diálogo con múltiples globos de historieta que, como nubes, lo cubren.



63. Miguel Rothschild. *Tormenta II*, collage sobre fotografía, 32 x 45, 2005. Centro Gallego de Arte Contemporáneo.

Los ejemplos seleccionados muestran, en apretada síntesis, la vigencia de la metáfora en el arte del siglo XXI. La encontramos en las más diversas temáticas y modos de manifestación, desde los más abstractos a los más figurativos, desde los más tradicionales, como la pintura y la escultura, al arte de concepto. Quizá porque en tiempos de homogeneización de la información, los encuentros insólitos de la metáfora ponen a prueba los poderes de la imaginación, su capacidad de extender categorías para comprender un dominio de la experiencia con los términos de otro. Así la metáfora contribuye a repensar el mundo de modo original desde una experiencia causada por la extrañeza de lo imposible y por una actitud afectiva que intenta imponerse al significado homogeneizado, neutral.

Notas

1 Véase p. 29.
2 Sostiene R. Jakobson que los polos metafórico y metonímico no se encuentran sólo en los signos verbales. "Un ejemplo sobresaliente en la historia de la pintura es la orientación manifiestamente metonímica del cubismo, donde el objeto se transforma en una serie de sinécdoques; los pintores surrealistas responden con una actitud claramente metafórica" (R. Jakobson, "Two aspects of Language and two types of aphasis distourbances", en R. J. y Morris Halle (eds.), *Fundamentals of Language*, La Haya, Mouton, 1956, p. 78).
3 Véase p. 126.
4 U. Eco, *L'oeuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965, p. 28.
5 E. Oliveras, *El arte cinético*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973, pp. 126-130.
6 J. L. Ferrier, *Entretiens avec Victor Vasarely*, Paris, Belfond, 1960, p. 62.
7 "Dialogue J. R. Soto et Guy Brett", *Signals*, Londres, noviembre-diciembre de 1965, p. 13.
8 Cf. catálogo de la exposición *Soto*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1969.
9 *Ibid.*

10 G. Bachelard, *Le nouvel esprit scientifique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1963, pp. 75-76 (nuestra trad.).
11 Integraron la instalación *La cocina humana* veintidós tablas de picar carne y dos objetos escultóricos: *Hombrecitos pasando por la ley del embudo* y *Cerebros transparentes*. Fue presentada en la galería Del Infinito (octubre-diciembre de 2005) y en el Complejo Cultural Santa Cruz de la ciudad de Río Gallegos (septiembre de 2006).
12 E. Oliveras, "Radiografías de lo humano", en catálogo *Enio Iommi: la cocina humana*, Buenos Aires, Galería Del Infinito, 2005.
13 Véase p. 128.
14 C. Buci-Glucksman, *La folie du voir. De l'esthétique baroque*, Paris, Galilée, 1986.
15 *Ibid.*, p. 31.
16 J. Baudrillard, *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI, 1997, p. 1.
17 Luis Frangella trabajó como arquitecto en los estudios de Clorindo Testa y Francisco Bullrich. Tras graduarse obtuvo una beca de la Universidad de Buenos Aires para realizar estudios en el Center for Advanced Studies del MIT. Radicado en Nueva York, fue uno de los principales protagonistas del East Village. Realizó, entre otros, trabajos conjuntos con John Cage.
18 Citamos la definición, hoy clásica, de signo que Ch. S. Peirce presenta en *La ciencia de la semiótica* (Buenos Aires, Nueva Visión, 1974, p. 22).
19 Véase p. 169.
20 O. Paz, *El mono gramático*, México, Seix Barral, 1974, p. 25.
21 M. Proust, *En busca del tiempo perdido, Libro 7. El tiempo recobrado*, Madrid, Alianza, 1988, p. 248.
22 Recordemos, entre otros, los nombres de Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Longo, Louise Lawler, Neil Jenney, Sigmar Polke, Niele Toroni, Daniel Buren, Gerhard Merz y Gunther Förg.
23 J. Derrida, *La verité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 63.
24 Guillermo Gómez Peña, artista interdisciplinario y escritor, nació en la ciudad de México en 1955. Investigó el fenómeno del entrecruzamiento de culturas y fundó el Taller de Arte Fronterizo (1985-1990). Cf. R. Martínez, "On the North-South Border Patrol, in Art and Life", *New York Times*, Nueva York, 13 de octubre de 1991.
25 E. Oliveras, "Los bordes de la pintura", *Historia crítica del arte argentino*, Asociación Argentina de Críticos de Arte y Telecom, 1995, pp. 215-223; "Argentina. La pintura hoy: centralidad de sus fronteras", *ArtNexus*, Bogotá, Colombia, octubre de 1992, pp. 72-75.
26 No sólo en nuestra época, sino también en distintos momentos de la historia, los artistas han trabajado sobre el marco incorporado a la pintura. Es el caso de un número importante de obras de George Seurat; entre ellas: *Port-en Bessin, l'avant port* (1888), *La tour Eiffel* (1889) y *Circus* (1890-91).
27 "Diálogo Marcel Duchamp/James Johnson Sweeney", en O. Paz, *El castillo de la pureza*, México, Era, 1968, p. 54.
28 "Entretien de Peter Greenaway avec Chantal Thomas", *Art Press*, nº 116, julio-agosto de 1987, p. 48.
29 Véase p. 51.

30 J. Derrida, "Carta a un amigo japonés", *Revista de Estética*, nº 4, Buenos Aires, CAYC, 1985, p. 18. Las prácticas deconstructivas en el arte argentino e internacional han sido estudiadas por Jorge López Anaya en *Estética de la incertidumbre* (Buenos Aires, Fundación Klemm, 1999) y *Ritos de fin de siglo* (Buenos Aires, Emecé, 2003).

31 *Granada* es un video de seis minutos realizado en 2005 y basado en un testimonio videográfico de 1999: el archivo *Witness*, proyecto dirigido por Peter Gabriel. La obra muestra el caso de una mujer argentina que en 1978, siendo militante de la Juventud Peronista, fue secuestrada durante cuarenta y cinco días y torturada. Del archivo *Witness*, Taquini extrae fragmentos y somete a Fasani a una nueva prueba; le pide que vuelva a contar lo que había vivido. Pero ella ya no recuerda lo que años atrás había contado, lo que nos sitúa en el doble drama del "testigo" (del griego *martyros* = mártir) cuando suma, al dolor de la tortura, el no poder trasmitirlo a los demás.

32 J. Corsi y G. Peyrú, *Violencias sociales*, Barcelona, Ariel, 2003, p. 21.

33 Cf. J. Kristeva, *Poderes de la perversión*, México, Siglo XXI, 1998, pp. 25-26.

34 Cf. E. Oliveras, *Estética. La cuestión del arte*, Buenos Aires, Ariel Filosofía/Planeta, 2005, capítulo IV.

35 Ya en los años sesenta Ferrari pone en marcha su crítica a la Iglesia Católica; de esa época, resulta paradigmática *La civilización occidental y cristiana* (1965), un montaje realizado con la réplica de un avión caza FH 107 (como los que actuaban en la guerra de Vietnam) y un Cristo de santería crucificado sobre su fuselaje y alas.

CAPÍTULO XIII

METÁFORA Y VERDAD

En tanto figura retórica, la metáfora ha sido vista con frecuencia como un lenguaje *desviado* de otro: el literal, considerado "propio", "primero", "directo". El lenguaje metafórico resultaría entonces "impropio", "segundo", "indirecto", mero sustituto ornamental del pensamiento llano.

Tal distinción supone que vemos primero el fenómeno en su "grado cero", y luego, si es necesario, lo *traducimos* en una forma más llamativa. Sin embargo, como lo detallaremos enseguida, la metáfora es un modo original y espontáneo del pensamiento, un camino de acceso directo a las cosas. Camino que, como observó Proust, nos ubica en el nivel de las esencias.[1]

Metaforismo fundamental

Destacó Max Black —en lo que constituye uno de los mayores aportes de su teoría de la metáfora— que afirmar que esta figura "crea la semejanza sería mucho más esclarecedor que decir que formula una semejanza que existiera anteriormente".[2] Al "crear la semejanza" aporta un conocimiento "de primera mano", no limitado a la traducción de un texto preexistente. No es un mero sustituto ornamental y por eso, como vimos en el capítulo I, tampoco acepta la traducción a un lenguaje literal. Traducir la metáfora es anular la fusión de dos objetos en una imagen condensadora; es convertirla en una comparación.

En tanto modo peculiar de penetración intelectual y emotiva, la metáfora permite captar *directamente* objetos y situaciones de difícil aprehensión mediante otras conocidas. La muerte, por ejemplo, es vista como un sueño eterno, sirviendo la experiencia cotidiana del dormir y del descanso como camino para aproximarse a un hecho que impone un límite a las posibilidades representativas de un ser vivo.

También el fenómeno de la vida, en el que estamos sumergidos, resulta de difícil captación y representación. Podemos verlo a través de la imagen de una llama que va consumiendo la vela que la nutre. Asimismo, el tiempo como *durée* del que nos habla Bergson —el tiempo que no puede ser espacializado en un reloj o en un calendario— suele ser imaginado bajo la forma de un río que corre

y esta imagen es tan fuerte que hay quienes creen que él realmente fluye como una corriente.

Es en la poesía y en el arte en general donde mejor se aprecia el carácter *fundante* del pensamiento metafórico. A través de un ejemplo del poeta levantino López Picó —el ciprés es el "espectro de una llama muerta"— Ortega y Gasset describe ese carácter en estos términos.

> El ciprés-llama no es un ciprés real, pero es un nuevo objeto que conserva del árbol físico como un molde mental —molde en el que viene a inyectarse una nueva sustancia ajena por completo al ciprés, la materia espectral de una llama muerta. Y, viceversa, la llama abandona sus estrictos límites reales —que hacen de ella una llama y nada más que una llama— para fluidificarse en un puro molde ideal, en una como tendencia imaginativa.[3]

Ortega descubre, en la metáfora de López Picó, lo propio del mecanismo de fusión metafórica, el modo en que viene a inyectarse en el objeto real una nueva sustancia ajena por completo a él. Lo que en el mundo aparece separado, con límites fijos, inamovibles, renace fluidificado en un mismo espacio mental. Así, la metáfora da evidencia de un rasgo esencial del pensamiento: el ir de una cosa a la otra para trascender sus propios límites.

> Fuera de la metáfora, en el pensamiento extra-poético, son cada una de estas cosas término, punto de llegada para nuestra conciencia, son sus objetos. Por eso, el ir hacia una de ellas excluye el ir hacia la otra.[4]

El pensamiento metafórico da al mundo una unidad fundamental, mucho mayor que la surgida de conexiones causales. Como lo vimos en las metáforas del cubismo,[5] hechos y cosas diversas repiten un número limitado de formas elementales.

Se podría pensar, con Susanne Langer, que el orden cósmico se refleja en el orden individual y ese reflejo construye la imagen del mundo de una persona, el marco en el que sus creencias, dudas y juicios toman sentido.[6] De modo similar, Rudolf Arnheim considera que las fuerzas que se agitan en nosotros son sólo "ejemplos individuales de las mismas fuerzas actuando en el universo"[7] y esto es lo que nos permite sentir nuestro lugar en el mundo y en la unidad interna de ese conjunto.

En consecuencia, la metáfora poética no es una mera invención sofisticada: por el contrario, nos conecta a formas universales de acercamiento al mundo de la experiencia. Autores de diferentes épocas y tendencias, entre los que se encuentran Vico y Gadamer, sostienen que existe en la conciencia un "metaforismo fundamental". Dice Gadamer:

> Uno se guía por la propia experiencia en expansión, que le lleva a considerar semejanzas tanto en la manifestación de las cosas como en el significado que éstas puedan tener para nosotros. En esto consiste precisamente la genialidad de la conciencia lingüística, en que está capacitada para dar expresión de estas semejanzas. Esto puede denominarse su metaforismo fundamental.[8]

En el siglo XIX el filólogo Max Müller introdujo un concepto afín a estas consideraciones: el de metáfora radical *(root metaphor)*. Dio por supuesto que las palabras, en su origen, tuvieron por referentes determinados objetos y acciones. Luego, sobre la base de estos referentes, se fueron asociando por semejanza otros objetos y acciones. De este modo, como considera Cassirer, el pensamiento metafórico resulta ser no un mero producto de la fantasía sino una *necesidad*.[9]

La asociación por semejanza se encuentra muy frecuentemente entre los niños que no dominan la lengua. Una vez que aprendieron que el cuchillo corta tenderán a llamar con este nombre a cualquier otro objeto cortante.

Al decir que "las primeras poblaciones fueron poetas", Giovanni Battista Vico expresa su convicción de que el pensamiento, en las etapas iniciales de su desarrollo, no fue racional sino imaginativo, metafórico, predominantemente visual. Ha notado Vico que las extensiones de significado de la metáfora, el "más luminoso" y el "más necesario" de todos los tropos, han tenido generalmente por referente al ser humano, de lo que se desprende que él siempre se consideró un *modelo* insoslayable.

> Es digno de observarse que en todas las lenguas la mayor parte de las expresiones referentes a cosas imaginarias están tomadas del cuerpo humano y de sus partes y de los sentimientos y pasiones humanas.[10]

Cita Vico los siguientes ejemplos: "cabeza" de una serie, "boca" de una botella, "dientes" del arado, rastrillo, sierra o peine, "garganta" del río, "entrañas" de la tierra, "silba" el viento.

De algún modo, el hombre sería el modelo de todas las cosas y en este antropocentrismo encontramos el fundamento de la personificación, de amplio uso en la poesía de todos los tiempos. En Homero leemos: "la piedra rodó *sin rubor* por la llanura"; "la lanza le traspasó el pecho *con rabia*". Y en Virgilio: "el río Araxes era tan *impetuoso* que no se podía tender sobre él ningún puente".

Existirían, de acuerdo con Vico, evidentes prejuicios en aquellas teorías que, ajenas a los orígenes del lenguaje, han inducido a considerar su uso figurado como inauténtico o desviado. No han tenido en cuenta que la metáfora, al ejercitar uno de los mayores poderes de la mente humana —el ver una cosa en otra—, ha operado desde los orígenes mismos del pensamiento dando respuesta a la inquietud del ser humano de ensanchar su conocimiento del mundo.

La asociación de modelos metafóricos a referentes inmateriales se pone de manifiesto en la captación de valores. "Alto", "bajo", "torcido", "derecho" (todas cualidades de objetos del mundo físico) se han aplicado por igual medida tanto a lo material como a lo moral.

Podemos suponer que con el correr del tiempo, al encontrarse el hombre con una lengua constituida y desconociendo sus orígenes, tendió a considerar los términos metafóricos como desviados. Cayó así en el error de considerar que primero existió el lenguaje en prosa y luego, el lenguaje poético. Pero hoy sabemos que el lenguaje de los poetas no es desviado ni tampoco una traducción del lenguaje en prosa sino que es tan directo, original y primigenio como éste.

El modelo teorético

Al ser la metáfora una ficción, un hecho relacional imaginario, se podría pensar que sólo tiene existencia en el acto del lenguaje. No obstante, penetra en todas las esferas del conocimiento. No sólo se encuentra en el lenguaje de todos los días y en el poético o retórico; también es utilizada por los científicos con fines heurísticos, de descubrimiento, así como dentro del contexto de justificación, aunque su uso en el campo de la ciencia no siempre fue reconocido. Observó Max Black que

> Los aspectos imaginativos del pensamiento científico se han venido desdeñando demasiado: pues la ciencia, como las humanidades o la literatura, es un asunto de la imaginación.[11]

Uno de los rasgos sobresalientes de la moderna metaforología es, precisamente, su insistencia en la relación entre metáfora e investigación científica y, en general, entre metáfora y conocimiento.

Una contribución mayor es la de Thomas Kuhn en su ensayo "Metaphor in Science".[12] Allí señala que el trabajo de la metáfora es afín a la propuesta de un nuevo paradigma científico.

Recuerda Ernst Cassirer que los conceptos con los que opera el físico, los de espacio y tiempo, masa y fuerza, punto material y energía, átomo y éter, son meras "ficciones" ideadas para pensar el mundo legalmente ordenado. A dichas ficciones, dice, "nada corresponde inmediatamente en los datos sensibles mismos".[13] Es que, como muestra Max Black, algunos fenómenos estudiados por la ciencia sólo pueden ser captados a través del *modelo teorético*. Toma como paradigma la representación del campo eléctrico sobre la base de las propiedades de un fluido imaginario incompresible, descriptas por Clerk Maxwell.

Aclara Black que la importancia de pensar en *corrientes* eléctricas no es sólo que podamos imaginarlas sino que así conocemos mejor sus *propiedades*. Esto hace que tenga "perfecto sentido el tomar algo abstracto, incluso un cálculo matemático, como un modelo teorético de algo relativamente concreto".[14]

El modelo teorético se distingue del *modelo a escala* —simulacro que conserva las proporciones relativas del objeto— y del *modelo analógico*,* que reproduce, en otro medio, la estructura o trama de relaciones del original. A diferencia de éstos, no está literalmente construido; la clave del método consiste en *hablar* de cierta forma para ver, a través de su descripción, cómo funcionan las cosas en toda su complejidad e interrelaciones. Los modelos a escala y los analógicos, en cambio, "no nos harían ver jamás cómo funcionan las cosas en última instancia".

Los modelos teoréticos son, sin duda, los que más se aproximan a la metáfora. Podríamos decir que ellos cumplen, en el lenguaje científico, una función semejante a la de la metáfora en el lenguaje poético. Al respecto resultan esclarecedoras estas consideraciones de E. H. Hutten citadas por Black:

* El diagrama, un tipo de signo icónico de acuerdo con Peirce, podría ser incluido dentro del modelo analógico.

> Nos vemos obligados a emplear modelos cuando, por la razón que sea, no podemos dar una descripción directa y completa en el lenguaje que usamos normalmente. Por lo general, cuando las palabras nos fallan recurrimos a la analogía y a la metáfora: el modelo funciona como un tipo más general de *metáfora*.[15]

La lucidez clasificatoria de Peirce se pone de manifiesto al incluir al modelo dentro de la metáfora, con lo cual se anticipa a las consideraciones de Black y Hutten.[16] Pero debemos observar que señalar cercanías entre el modelo teorético y la metáfora no supone negar las diferencias entre ambos. Mientras la metáfora afirma, a través del *es*, la identidad de los términos, el modelo no deberá hacer que nos sumerjamos en la identificación. Si bien toma como punto de partida la identidad de términos, su sentido consiste en retener sólo lo *necesario* para describir el fenómeno estudiado. En otras palabras, el modelo acentúa la importancia del nivel concebido que, como vimos en el capítulo III, corrige el desvío retórico.

El creador de modelos científicos no se distraerá con propiedades no pertinentes del objeto. Hay, evidentemente, un mayor control del intelecto sobre la imaginación y, por ello, una mayor conciencia del uso del modelo. Existe, además, otra diferencia no menos importante. La metáfora (de uso) sólo requiere de saberes proverbiales mientras que quien elabora un modelo científico tiene que dominar previamente una teoría científica.

La operatividad o funcionalidad de la metáfora en el discurso científico hará que se disipe su fondo de magia y de misterio poético, sin que su poder desaparezca. En *Sobre la razón histórica*, Ortega y Gasset recuerda la importancia de ese poder al hacer referencia a Brouwer, "el genial matemático que ha dado el último gran impulso a la lógica" y que decía que "la matemática es por completo independiente del lenguaje matemático".[17]

Luego de señalar que el modelo y la metáfora están fundados en la transferencia analógica, precisa Black que aquél debe ser asociado a la "metáfora continuada". Desde el punto de vista retórico se acerca entonces a la alegoría y a la fábula, constituidas ambas por una red de enunciados metafóricos.

Entre los principales estudios sobre la importancia del modelo en ciencia se destaca "La función explicativa de la metáfora" de Mary Hesse. Define allí al modelo como un "instrumento de redescripción" que, al introducir un nuevo lenguaje, vale asimismo como explicación. En este sentido resulta fundamental "modificar y completar el modelo deductivo de la explicación científica y concebir la explicación teorética como la redescripción metafórica del dominio del *explanandum*".[18]

Explanandum es el referente descripto literalmente por un sistema primario. Este referente puede ser redescripto por un sistema secundario o *explanans*, el del lenguaje metafórico. Decimos entonces que el sonido es propagado por *ondas en movimiento* o que los gases son *colecciones de partículas masivas que se mueven al azar*. También la *onda luminosa* de Huyghens es una metáfora, siendo el modificador la onda líquida del agua. Pero la onda de Louis de Broglie, la onda cuántica, es "mucho más metáfora", apunta Ortega y Gasset, refiriéndose a su contundente desvío del lenguaje literal.

> [...] la onda cuántica —base hoy de la física— es mucho más metáfora; porque no es ni una onda de agua, ni siquiera una onda de éter como la luminosa, sino que es una *onda de probabilidad*. Ahora bien, una onda de probabilidad es muy probablemente metafórica. "La onda —dice el propio Luis de Broglie hacia 1929, en su artículo 'Determinismo y causalidad en la física contemporánea', publicado en la *Revue de Métaphysique* cuando era aún reciente, fresco, su maravilloso descubrimiento—, la onda no es una realidad física, es solamente una representación simbólica de las posiciones y de los estados de movimiento de un corpúsculo".[19]

Basándose en la teoría interaccionista de la metáfora de Max Black, Hesse deduce modificaciones del *explanandum* a partir de la redescripción del modelo. El "ondulatorio", referido al sonido, hace que éste "parezca más vibrante".[20]

El modelo actúa en el mismo terreno de la epistemología deductivista modificando y completando los criterios de deductibilidad de la explicación científica. Permite deducir consecuencias imprevistas y ensayar nuevas relaciones que podrían abrir el campo de la investigación hacia nuevos horizontes.

De acuerdo con Paul Ricoeur, el modelo pertenece no a la lógica de la prueba sino a la del descubrimiento.[21] Coincidiendo con el filósofo francés, dice Stephen Toulmin:

> De hecho, una de las grandes virtudes de un buen modelo es que sugiere otras cuestiones, llevándonos más allá de los fenómenos a partir de los cuales comenzamos, y que nos tienta a formular hipótesis que pueden resultar experimentalmente fértiles.[22]

Toulmin deduce que "un buen modelo es algo más que una simple metáfora", con lo cual quiere significar que lejos de ser una mera invención sofisticada, tiene un enorme interés epistemológico.

Sin ser, en términos estrictos, modelos teoréticos, las metáforas del arte también ayudan a representar ciertos datos del mundo develados por el conocimiento científico. Artistas como Soto o Vasarely están convencidos de que sus obras pueden ofrecer a la ciencia un rico material de reflexión, acercando una nueva visión espacio-temporal del universo. En un texto que parece justificar esas expectativas, Bachelard destacó, respecto de la teoría de la relatividad, que sólo en el dominio estético podríamos encontrar imágenes de síntesis comparables a los símbolos matemáticos para comprender esta teoría.[23]

Los nuevos descubrimientos científicos invitan al artista a hacer sensible lo que es difícilmente representable en términos icónicos. Si bien hasta el momento no llegamos a representarnos la imagen demasiado abstracta del espacio-tiempo, quizás ésta pueda formarse algún día gracias a los *modelos* del arte.

El pensamiento, un compuesto de enunciado e imagen

En su estudio sobre la imaginación científica, J. E. Tiles[24] demuestra el interés que posee el modelo no sólo como vehículo de transmisión de una teoría sino como elemento constitutivo del teorizar mismo. Recuerda, con Rom Harré, que el modelo depende ontológicamente del funcionamiento del mismo pensamiento.

Frente a la creencia de que la lengua es el único medio de transmisión del pensamiento, no dice Harré que los íconos sean los únicos vehículos. Existe un *vehículo tipo* del pensamiento científico: el "compuesto enunciado-imagen" *(statement-picture complex)*.[25] Si este "compuesto enunciado-imagen" sirve de manera tan efectiva como lo hace a la transmisión de un pensamiento científico es porque éste, precisamente, también se desarrolla sobre la base de la combinación de palabras y de formas. *No está tan lejos entonces, como a veces se pretende, el pensamiento del artista, del científico y del filósofo.*[26]

Observa Paul de Man que no parece sólido el argumento según el cual la filosofía, para salvar su constitutiva pretensión de rigor, debe liberarse por completo de la figurabilidad metafórica. En su ensayo "La epistemología de la metáfora",[27] luego de pasar revista a las posiciones teóricas de Locke, Condillac y Kant, concluye que

> [...] la relación y la distinción entre literatura y filosofía no puede establecerse en términos de la distinción entre categorías estéticas y epistemológicas. Toda filosofía está condenada, en la medida en que depende de la figuración, a ser literaria y, como depositaria de este problema, toda literatura es hasta cierto punto filosófica.[28]

Que la literatura no es ajena al campo epistemológico sino, por el contrario, que "es hasta cierto punto filosófica", queda demostrado, entre otros ejemplos, por la relación manifiesta del pensamiento de Heidegger con el de Hölderlin.[29] Casos como el de Heidegger prueban que toda filosofía está, según señala Paul de Man, *condenada* a ser literaria.

Ya había destacado Peirce que "el razonamiento, y más aún la lógica, generalmente se desenvuelven por entero con Formas".[30] La necesaria inclusión de palabras y de imágenes en el pensamiento le permite hablar de una naturaleza mixta del signo. Si bien, en su clasificación general, Peirce distingue entre íconos, índices y símbolos, aclara que de ninguna manera los signos son excluyentes. La palabra "amaba", por ejemplo, siendo un símbolo, evoca la imagen (ícono) de dos personas amándose.

Aclara Pierce que en la oración "Ezequiel amaba a Hulda" el efecto de la palabra "amaba" es que el par de objetos denotado por "Ezequiel" y "Hulda" es representado por el icono o la imagen que tenemos en la mente de un amante y de su amada.

La imagen, espacialmente desplegada, tiene la particularidad de aportar una forma directa de comunicación. En efecto:

> [...] la sola manera de comunicar directamente una idea es a través de un ícono.[31]

Teorías emotivas y cognoscitivas

Filósofos formados en la escuela del positivismo lógico, vinculada al llamado Círculo de Viena, sostienen que el significado de cualquier expresión se basa en sus condiciones de verificación. Esto es, un enunciado significa las circunstancias empíricas de su constatación. De este modo, cuando una expresión carece de condiciones de verdad es ininteligible. El sujeto puede, en este caso, informar sobre lo que siente en su interior pero no sobre lo que es exterior a él. No puede alcanzar la verdad ya que ésta debe ser empíricamente "verificada".

Si se afirma de alguien que "está enojado", esto se puede verificar: ha empalidecido, aprieta los puños, pronuncia tal o cual palabra obscena. Pero ¿cómo verificar que una acción es moralmente buena o mala?

Señaló G. E. Moore que el concepto de "mal" como lo que tiende a impedir la conservación de la especie, deja aún abierta la cuestión sobre si este hecho sería considerado en sí mismo bueno o malo. Asimismo, sostuvo Alfred Ayer que

> [...] al decir que cierta especie de acción es moralmente buena o mala, no formulo ninguna afirmación fáctica, ni siquiera una afirmación sobre su propio estado de espíritu. No hago sino expresar determinados sentimientos morales y la persona que aparentemente me contradice está simplemente expresando sus sentimientos morales. De modo que es obvio que no tiene sentido alguno preguntarse quién de nosotros está en lo cierto pues ninguno de nosotros está enunciando ninguna proposición genuina.[32]

No sólo no ofrece la metáfora ninguna posibilidad de verificación, en el sentido positivista, sino que va más allá, al contradecir el dato verificable. Por eso, los positivistas lógicos la juzgan incapaz de impartir conocimiento. Al igual que el juicio estético,[33] y a diferencia del juicio lógico, la metáfora no concerneria al objeto sino sólo a un sentimiento del sujeto.

Dentro de esta perspectiva, en su célebre ensayo "What Metaphors Mean" (Lo que significan las metáforas), señala Donald Davidson que no hay un significado metafórico especial. La metáfora "no dice nada más allá de su significado literal". Y un enunciado es verdadero o falso sólo si lo tomamos literalmente. No existe, en consecuencia, "verdad metafórica". Para este autor, la metáfora es un acto del habla, un asunto de la pragmática, no de la semántica, posición que comparte John Searle, quien distingue entre el significado de la emisión del hablante y el significado de la palabra. Aclara que "el significado metafórico es siempre el significado de la emisión del hablante".[34]

Según Davidson, la metáfora sólo es apta para hacer que aparezcan ciertas sugerencias invitando a la comparación o a la evocación de pensamientos.[35] Sin embargo, en "Ruidos poco conocidos: Hesse y Davidson sobre la metáfora",[36] observa Rorty que, en ocasiones, Davidson avala la idea de que las metáforas tienen un "contenido cognitivo". En "What Metaphors Mean" considera que a menudo las metáforas nos hacen advertir aspectos de las cosas que antes no advertiamos.

Advertir, a través de la metáfora, algunos aspectos de las cosas que antes no advertíamos, ¿significa que ella *posee* contenido cognitivo? Lo propio de las metáforas sería que si bien no *dicen* literalmente nada —si bien no tienen un contenido cognitivo— son igualmente responsables de una gran cantidad de conocimientos en la medida en que nos animan a formular y desplegar determinadas hipótesis.[37]

Lo que Davidson quiso decir es que los positivistas estaban en la senda correcta cuando afirmaron que significado y contenido cognitivo coinciden y también cuando privaron a la metáfora de contenido cognitivo, pero se equivocaron al dejar de *añadir* que las metáforas son necesarias para conseguir conocimiento aun cuando no expresen conocimiento. Es preciso, en esa dirección, atender a las voces que se escuchan fuera del espacio lógico y acercarnos, por ejemplo, a las consideraciones de Kant sobre la idea estética que, si bien no es conocimiento (científico), da ocasión a mucho pensar. Afirma Kant:

> Bajo idea estética entiendo aquella representación de la imaginación que da ocasión a mucho pensar, sin que pueda serle adecuado, empero, ningún pensamiento determinado, es decir, ningún *concepto*, a la cual, en consecuencia, ningún lenguaje puede plenamente alcanzar ni hacer comprensible.[38]

En síntesis, en sus consideraciones sobre la metáfora, Davidson retoma teorías atentas a sus efectos acercándose tanto a los positivistas —que destacan los efectos psicológicos más que lógicos de la metáfora— como a los emotivistas. En esta línea se ubica el lingüista Roman Jakobson y, dentro de la filosofía del lenguaje, Ivor Armstrong Richards.

Para justificar la especificidad de la poesía, Richards distingue el significado emotivo del referencial. Éste es propio del lenguaje científico y le corresponde ser interpretado en términos de verdad-falsedad; aquél afecta los sentimientos del emisor siendo ajeno a la verdad o a la falsedad. Que tal especie animal o vegetal exista o no fuera del poema no tiene ninguna importancia pues no sería asunto del poeta el preocuparse por la existencia extralingüística. Su tarea encuentra plena justificación por su efecto de liberar y de organizar nuestros impulsos y actitudes.[39]

Por su parte, Roman Jakobson se acerca a la teoría emotivista de Richards al distinguir entre la función poética y la función referencial del lenguaje. A diferencia de esta última —también llamada denotativa o cognoscitiva— no apunta aquélla a un objeto externo. Su tendencia es ir "hacia el mensaje como tal".[40]

Si bien reconocemos el valor de la intención de Richards y de Jakobson en lo que hace a la justificación de la autonomía de lo poético, no compartimos los fundamentos de sus teorías que descansan en un concepto muy limitado de verdad.

¿No existe efectivamente ninguna prueba para el significado poético o metafórico? Creemos, con Monroe C. Beardsley, que sí se encuentran pruebas para decir, por ejemplo, de una persona que siempre encuentra faltas en otras que tiene una "lengua filosa".

> No es correcto decir que no hay pruebas para lenguas filosas. De alguien que frecuentemente regaña o encuentra faltas, sarcásticamente se puede decir que tiene una lengua filosa; éstas son las pruebas. Por supuesto, las pruebas para lenguas filosas no son las mismas que para hojas de afeitar filosas pero tampoco las pruebas para hojas de afeitar filosas son las mismas que para taladros filosos.[41]

Contrariamente a lo que podría pensarse, la diferencia entre la verificabilidad metafórica y la científica no es tan grande como parece. En el terreno científico, las pruebas son decisivas sólo para determinadas comunidades de científicos y la selección de evidencias está en función de ciertas hipótesis que ellos pueden llegar a reconocer. A pesar de que los acuerdos en arte son comparativamente más fluidos, la aceptación sólo parcial de aquellas pruebas hace a la no polaridad de la verificación metafórica y científica.

Tampoco es cierto que el significado poético o metafórico no logra superar los límites de la subjetividad. Coincidimos con Goodman cuando sostiene que la metáfora es un medio particularmente apto para discernir las propiedades que un objeto "posee y expresa".[42] Que un significado sea poético o metafórico y que se ligue a lo emotivo no supone que se aleje del conocimiento. Por el contrario, "en la experiencia estética las emociones funcionan cognoscitivamente".[43] Goodman se hace eco de las apreciaciones de J. E. Creighton, quien considera que

> Si hay algo en nuestra vida mental además de la "razón" —término con el que naturalmente se alude al pensamiento discursivo— ello no puede ser un factor alógico sino que, en esencia, también debe ser cognoscitivo; y puesto que la única alternativa de esta razón es el sentimiento... entonces el sentimiento mismo debe participar de algún modo en el conocimiento y en la comprensión.[44]

Creighton hace referencia a las experiencias más elevadas del ser humano, como las del arte, en las que el sentimiento asume un carácter por entero diferente al acompañamiento pasivo de las meras sensaciones.

También Ricoeur reconoce las posibilidades del arte y de la metáfora de acceder a la verdad. Por ello en *La metáfora viva* critica a representantes de la neorretórica, como Tzvetan Todorov, quien sostuvo que el discurso artístico es "opaco" por estar "tan recubierto de dibujos y de figuras que no deja entrever nada detrás. No remite a ninguna realidad, limitándose a *representarse a sí mismo*".[45]

En una posición similar, afirmó Jean Cohen que "la frase poética es objetivamente falsa pero subjetivamente verdadera".[46] Mientras la función de la prosa es "denotativa", la de la poesía es "connotativa".[47] Destaca de esta manera la correspondencia entre los términos denotación-conocimiento, por un lado, y connotación-sentimiento, por otro.

Frente a estas teorías emotivas opone Ricoeur una teoría cognoscitiva. La metáfora, en tanto modalidad esencial de la poesía, también es "denotativa"; no está limitada a la exaltación del lenguaje por sí mismo sino que capta aspectos de la realidad que *sólo* pueden decirse "sobre las ruinas del sentido literal".[48] "Re-describe" lo que permanece inaccesible a la descripción directa.[49]

Goodman va más allá. El arte, y la metáfora, no sólo re-describen sino recrean la realidad. El primer capítulo de *Los lenguajes del arte*, que lleva por título "La realidad recreada", se abre con una cita de Virginia Woolf que dice: "El arte no es una copia del mundo real. Con este dichoso mundo tenemos ya bastante". En *Maneras de hacer mundos* (1978),[50] un trabajo posterior a *Los lenguajes del arte* (1968), se refiere Goodman a la posibilidad del arte de "hacer mundos".

Una nueva dimensión de la experiencia

Se ha considerado que el lenguaje literal tiene por referente la realidad exterior, mientras que el lenguaje metafórico relaciona esa realidad con el mundo interior del sujeto. En consecuencia, lo que hace el poeta, creador de metáforas, es dar a través de su experiencia personal una nueva dimensión a nuestras propias experiencias.

Al analizar las *Memorias* de Schreber y comparar el discurso del psicótico con el del poeta, dice Lacan que aquél "no nos introduce en una nueva dimensión de la experiencia".[51]

> Hay poesía cada vez que un escrito nos introduce en un mundo diferente al nuestro, y dándonos la presencia de un ser, de determinada relación fundamental, la hace nuestra también. La poesía hace que no podamos dudar de la autenticidad de la experiencia de San Juan de la Cruz, ni de Proust, ni de Gérard de Nerval. La poesía es creación de un sujeto que asume un nuevo orden de relación simbólica con el mundo. Nada hay parecido en las *Memorias* de Schreber.[52]

El delirante está poblado de existencias improbables; es sede de una "pajarera de fenómenos", las cosas llegan de tan lejos que el mundo entero es presa de un "delirio de significación", pero "todo lo que él hace ver en esas significaciones está, de alguna manera, vaciado de su persona".[53]

Lo que el poeta y el artista producen, en cambio, es una articulación de la plenitud de sus experiencias con la propia experiencia del receptor. Lo que en el mundo cotidiano parece inconexo y fortuito, logra coherencia y sentido pleno porque el arte pone en obra la "verdad" de una existencia, sus razones más profundas. La metáfora, por su parte, registra un rasgo esencial de esa verdad: su carácter tensional.

No sólo el arte y la literatura están impregnados de metáforas; también lo está la filosofía. Baste recordar los ejemplos emblemáticos de Heráclito, Platón, Hobbes, Schopenhauer, Nietzsche, Bergson, Benjamin, Derrida, Gadamer, Deleuze y Guattari, que analizaremos en el capítulo siguiente.

En los últimos tiempos, ha sido Richard Rorty uno de los autores que con más entusiasmo defiende la contingencia del lenguaje y la idea de la filosofía como metáfora,[54] en el marco de una interpretación antirrepresentacionalista. Según él, la ciencia no descubre una realidad "verdadera u objetiva", independientemente de la mente y del lenguaje. Corresponde asimismo a la filosofía

proponer nuevos lenguajes con la ayuda de metáforas que ingresen en la red comunitaria de creencias y deseos. No olvidemos que, para Rorty, la metáfora es el "punto de crecimiento del lenguaje".

Considera Rorty el hecho de que la mayoría de las metáforas *prima facie* parecen obviamente falsas. Sin embargo, con el tiempo pueden llegar a considerarse literalmente verdaderas. Davidson cita un caso trivial: la *boca* del río o de la botella. En algún momento los ríos y las botellas no tenían "bocas", pero cien o mil años después, esa metáfora pasó a ser candidata a la verdad literal.

La verdad metafórica

Muchas veces la metáfora parece más *real* que la gente que vemos caminar por la calle o que muchas cosas que nos rodean. Es que, como afirma Pierre Fontanier, la metáfora es "verdadera y justa, luminosa, noble y finalmente coherente".[55] Sucede que la función poética no se limita a la exaltación del lenguaje por sí mismo a expensas de la función referencial, como suponían Jakobson y los neorretóricos. La poesía no anula la denotación; en todo caso, para decirlo con Ricoeur, la "suspende":

> [...] en la obra literaria, el discurso despliega su denotación como una denotación de segundo orden, a expensas de la suspensión de la denotación de primer orden del discurso.[56]

La referencia metafórica es una referencia desdoblada que genera un segundo significado, gracias a la *torsión* del significado literal.[57] Es, como ya lo hemos indicado,[58] una referencia *tensional* ubicada entre un *es* (metafórico) y un *no es* (literal). En más de una oportunidad, Milan Kundera hace referencia a esa tensión,[59] como cuando dice: "Creéis que el pasado por el hecho de haber pasado, es algo ya acabado e inmutable. ¡Qué va! Sus vestidos están hechos de una tela que cambia sus colores y cada vez que lo miramos lo vemos de un color diferente".

La verdad metafórica es la que insiste en la pregunta más que en la respuesta. De allí que Ricoeur, en *La metáfora viva*, sostenga que

> El problema es precisamente saber si el lenguaje poético no abre un claro en un nivel precientífico, antepredicativo, en que las nociones mismas de hecho, de objeto, de realidad, de verdad, tal como las delimita la epistemología positivista, son puestas en cuestión, gracias al vacilar de la referencia literal.[60]

La metáfora pregunta sobre la verdad positivista y la cuestiona. Es *viva* precisamente porque impulsa a ir más allá de los conceptos aceptados. A diferencia del lenguaje cerrado, como el de las señales de tránsito (por ejemplo, el semáforo donde a cada color corresponde un significado fijo), el lenguaje metafórico es fluido, abierto a significados plurales. Y esto es así porque inscribe el impulso de la imaginación en un "pensar más" a nivel del concepto.

Recomendando no dejarse engañar por el supuesto rigor del lenguaje científico, filósofos como Bergson ven en la metáfora un instrumento privilegiado del pensamiento que dirige la atención hacia un punto preciso en el que hay cierta intuición que captar.

La verdad controvertida e inestable de la metáfora es la que corresponde, según Lacan, al sujeto normal. De allí que afirme: "Indudablemente, para el sujeto normal, la certeza es la cosa más inusitada".[61] Distante de la certeza imperativa del psicótico, vive en una "feliz incertidumbre", convencido de que "lo peor no siempre es seguro".[62] Comparte, de alguna manera, la conclusión socrática: avanzando en el saber siente que sabe cada vez menos.

Respetando esta incertidumbre fundamental, los términos de la relación metafórica resisten a la convergencia en un punto inamovible, en un es definitivo. Su relación —vista tempranamente por Peirce— es de *paralelismo* con otra cosa. Las metáforas entonces

> [...] representan el carácter representativo de un representamen representando un paralelismo en alguna otra cosa.[63]

La tensión implícita en el paralelismo hace que, incesantemente, ingresen nuevas preguntas. Podemos decir que las metáforas son los "extremos cortantes" del conocimiento, para retomar una imagen de Carl R. Hausman.[64] Ellas abren perspectivas que de ninguna otra manera podrían aparecer, reflejando las "espontaneidades" reconocidas por Peirce en su teoría de la evolución cósmica.[65]

No existe para el arte, esencialmente metafórico, ninguna "esperanza" de ver completados sus significados. Si hay algo de lo que no podemos dudar es de su apertura, consecuente con el carácter escurridizo de lo "real" que en él se manifiesta.

En tanto lenguaje retórico, la metáfora no responderá a la lógica formal de la demostración sino a la lógica informal de la *argumentación*.[66] De la demostración podemos decir que es correcta o incorrecta mientras que de los argumentos decimos que son más o menos fuertes, más o menos convincentes. A pesar del conflicto lógico que se establece entre los significados literales de los términos relacionados, la metáfora *argumentará* siempre, de manera más o menos directa, su acercamiento.

Destaca Beardsley que a diferencia de la tautología, que es "autoimplicativa", la metáfora es "autocontradictoria".[67] De acuerdo con su Teoría de la Oposición Verbal, se llega al significado metafórico a través de la evidencia de un absurdo lógico.[68]

"Aquiles es un león" literalmente es una mentira. Por eso nos vemos obligados a inferir que se está tratando de decir algo más. No se nos está diciendo que el héroe de la *Ilíada* vive en la selva, pasa hambre o ronda en busca de desperdicios; se está afirmando que encarna algunos atributos sobresalientes del león: su fuerza y valentía.

Se ha producido una *torsión* del significado literal del modificador para que pueda surgir un segundo significado. La atribución ilógica, en consecuencia, se impregna de sentido, volviéndose significativa.

En su interpretación de la teoría de Beardsley, Alan Tormey propone considerar a la metáfora bajo la forma de un *contra-fáctico elíptico*.[69] Es "elíptica" porque su estructura gramatical rara vez exhibe la forma condicional (Si..., entonces...).

Presenta Tormey el siguiente ejemplo extraído de Shakespeare: "Julieta es el sol". Si lo enunciamos como un condicional contra-fáctico tendríamos que decir: "Si Julieta fuera un objeto celeste sería el Sol (no Júpiter o Plutón)".

En términos más estrictos, la metáfora es un *contra-fáctico elíptico literalmente inverosímil*. Cuando digo: "Si el vaso se hubiese caído, se hubiese roto", el antecedente es posible y lo mismo sucede cuando digo: "Si Kennedy hubiera sobrevivido en Dallas...". Pero cuando digo: "Si Kennedy hubiese nacido en la era agustiniana...", el antecedente es inverosímil. Lo mismo ocurre en el ejemplo extraído de Shakespeare.

Si bien no es posible que Julieta sea un objeto celeste, posee connotaciones comunes a las del Sol (vitalidad y energía). Por eso la metáfora puede ser definida como un *contra-fáctico elíptico literalmente inverosímil pero significativo* por su penetración, su aptitud y quizás "hasta su verdad".[70]

En su respuesta al ensayo de Tormey, dice Beardsley que lo que él expone es una teoría comparativa de la metáfora, sujeta a la paráfrasis literal. Decir que "Napoleón es un lobo" no significa que primero lo comparemos con los animales (en general) y luego lo asimilemos a una especie particular. Decimos, concreta y directamente, que tiene una ferocidad o una crueldad *lobuna*.[71] De la misma manera, no comparamos primero a Julieta con un cuerpo celeste (en general) y luego con el sol.

El rodeo del contra-fáctico elíptico nos aleja de la especificidad de la metáfora, hecho único del lenguaje capaz de relacionar de manera directa algo particular con otra cosa igualmente particular. Debemos agregar que, además de *directa*, la relación metafórica es *clara*. Sostiene Goodman:

> [...] que un hombre es metafóricamente un Don Juan o Don Quijote es quizá más fácil que decidir si es literalmente un esquizoide o un paranoico.[72]

Que la metáfora ponga en juego más de un significado no supone que sea ambigua. La referencia metafórica, como lo indicamos en más de una oportunidad, es *tensional* pero no imprecisa. Compartimos la posición de Ricoeur, quien sostiene que una tensión semejante es la que impone la captación profunda del ser.

Los rasgos de la verdad metafórica que hemos descripto muestran claramente su afinidad con rasgos de lo "Real".[73] La metáfora se encuentra, en consecuencia, *ontológicamente fundada*. De allí que el pensamiento especulativo constantemente apoye su trabajo en la dinámica de la enunciación metafórica.

En el octavo y último capítulo de *La metáfora viva*, Ricoeur hace del *ver-como* un elemento revelador del *ser-como* en el plano ontológico más radical. Ese *ser-como* supone pensar en *lo Mismo* y en *lo Otro*. Supone pensar en un desvío de *lo Mismo*, en una identidad fundada en el principio de no discriminación estricta entre las cosas, en un quiebre de "la ley de lo Uno en su primacía grandiosa", para decirlo con Blanchot.[74]

Al referirse a la "paradoja de la cópula" según la cual *ser-como* significa al mismo tiempo *ser* y *no ser*, agrega Ricoeur:

> Por medio de este giro de enunciación, la poesía articula y preserva, en unión con otros modos de discurso, la experiencia de pertenencia que incluye al hombre en el discurso y al discurso en el ser.[75]

La inclusión del discurso en el ser trae a la memoria las consideraciones de Peirce sobre el Objeto Mediato. Asimilado a la Realidad, es el "control" de la verdad del signo lo que lo hace resistente a interpretaciones meramente subjetivas o arbitrarias.[76] Desde esta perspectiva, podríamos decir que el *ser-como*, constitutivo de lo Real, es quien determina, en última instancia, el *ver-como*. Sobre el *ser-como* encuentra la enunciación metafórica su espacio de sentido, su "verdad" fundamental.

Notas

1 Véase pp. 59-60.
2 M. Black, *Modelos y metáforas*, Madrid, Tecnos, 1966, p. 47.
3 J. Ortega y Gasset, *Ensayo de estética a manera de prólogo*, Madrid, Revista de Occidente, febrero de 1924, incluido en *La deshumanización del arte*, Madrid, Revista de Occidente, 1964, p. 162.
4 *Ibíd.*, p. 163.
5 Véase pp. 139-140.
6 Cf. S. Langer, *Philosophical Sketches*, Baltimore, The John Hopkins Press, 1962, p. 155.
7 R. Arnheim, "The Expressiveness of Visual Forms", en Melvin Rader, *A Modern Book of Aesthetics*, Nueva York, Holt, Rinehart and Witson, 1979, p. 269.
8 H. G. Gadamer, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1984, p. 515.
9 E. Cassirer, *Mito y lenguaje*, Buenos Aires, Galatea, Nueva Visión, 1959, p. 91 (v. or., 1925).
10 G. B. Vico, *Principios de una ciencia nueva sobre la naturaleza común de las naciones*, Buenos Aires, Aguilar, 1950, pp. 51-52.
11 M. Black, *Modelos y metáforas*, op. cit., p. 238.
12 Th. Kuhn, "Metaphor in Science", en A. Ortony, *Metaphor and Thought*, Cambridge, Inglaterra, Cambridge University Press, 1979, pp. 533-542.
13 E. Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1971, vol. I, p. 26.
14 M. Black, *Modelos y metáforas*, op. cit., p. 228.
15 *Ibid.*, pp. 231-232. La cita corresponde al estudio de E. H. Hutten "The Role of Models in Physics", *British Journal for the Philosophy of Science*, IV, 53-4, p. 289.
16 Tal anticipación fue vista por J. E. Tiles en "Iconic Thought and the Scientific Imagination", *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, Greenwood, Florida, The Penkevill Publ. Co., vol. XXIV, nº 2, verano de 1988, p. 174.
17 J. Ortega y Gasset, *Sobre la razón histórica*, Madrid, Revista de Occidente y Alianza, 1983, p. 39.

18 M. Hesse, *Models and Analogies in Science*, Indiana, University of Nôtre Dame Press, 1966, p. 157.

19 J. Ortega y Gasset, *Sobre la razón histórica*, op. cit., p. 39.

20 *Ibíd.*, p. 167.

21 Cf. P. Ricoeur, *La metáfora viva*, Buenos Aires, Megápolis, 1977, p. 357. En la misma dirección, sostuvo M. Black que "el modelo prometedor es el que tiene tal riqueza de implicaciones que sugiere hipótesis y especulaciones nuevas y frescas en el campo primario de investigación" (*Modelos y metáforas*, op. cit., p. 229).

22 S. Toulmin, *The Philosophy of Science*, Londres, Hutchinson's University Library, 1955, pp. 38-9.

23 G. Bachelard, *Le nouvel esprit scientifique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963, pp. 75-76.

24 J. E. Tiles, "Iconic Thought and the Scientific Imagination", *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, op. cit.

25 R. Harré, *The Principles of Scientific Thinking*, London, MacMillan, 1970, p. 12.

26 Las diferencias entre el artista, el científico y el filósofo son analizadas por Deleuze y Guattari en *¿Qué es la filosofía?* (Barcelona, Anagrama, 1993).

27 P. de Man, "La epistemología de la metáfora", *La ideología estética*, Madrid, Cátedra, 1998 (v. or., 1996).

28 P. de Man, "Signo y símbolo en la Estética de Hegel", *La ideología estética*, op. cit., p. 75.

29 E. Oliveras, *Estética. La cuestión del arte*, Buenos Aires, Ariel Filosofía, 2005, pp. 267-269.

30 Ch. S. Peirce, *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974, p. 72.

31 *Ibid.*, p. 47.

32 A. Ayer, *Lenguaje, verdad y lógica*, Buenos Aires, Eudeba, 1965, p. 132.

33 Sostuvo Wittgenstein que la estética, la ética y la religión están más allá del límite de lo que puede ser dicho: "Suponga que la criada dice del cuadro 'éste es espantoso' y usted dice 'éste es hermoso', pues bien, eso es todo" (*Estética, psicoanálisis y religión*, Buenos Aires, Sudamericana, 1976, p. 53). Según Ayer, "la finalidad de la crítica estética no es impartir conocimiento sino más bien comunicar una emoción". Concluye por lo tanto "que no hay nada en estética, como no hay nada en ética, que justifique la noción de que representa un tipo particular de conocimiento" (*op. cit.*, p. 140). También sostuvo Kant que el juicio de gusto, mediante el cual un objeto es declarado bello, no resulta un juicio de conocimiento. No es lógico sino estético, entendiendo tal "aquel cuyo fundamento de determinación no puede ser de otro modo sino subjetivo" (E. Kant, *Crítica de la facultad de juzgar*, Caracas, Monte Ávila, 1991, p. 121).

34 J. Searle, "Metáfora", en L. M. Valdés Villanueva (comp.), *La búsqueda del significado*, Madrid, Tecnos, 2000, p. 589.

35 D. Davidson, "What Metaphors Mean", en Sheldon Sacks (ed.), *On Metaphor*, Chicago, The University of Chicago Press, 1978, pp. 29-45 [versión cast.: D. Davidson, "Lo que significan las metáforas", en L. M. Valdés Villanueva (comp.), *La búsqueda del significado*, Madrid, Tecnos, 2000, pp. 568-587].

36 Cf. R. Rorty, "Ruidos pocos conocidos: Hesse y Davidson sobre la metáfora", *Objetividad, relativismo y verdad*, Barcelona, Paidós, 1996.

37 *Ibíd.*, p. 230.

38 E. Kant, *Crítica de la facultad de juzgar*, op. cit., p. 222.

39 Cf. I. A. Richards, *Science and Poetry*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 2ª edición, 1935, p. 65.

40 R. Jakobson, *Lingüística y poética*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 37.

41 M. C. Beardsley, *Aesthetics, Problems in the Philosophy of Criticism*, Cambridge, Hackett, 1981 (1ª edición, 1958), p. 135.

42 Recordemos que la expresión estética es una variante de la posesión de propiedades, basada en la transferencia metafórica. Véase p. 74.

43 N. Goodman, *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Seix Barral, 1976, p. 249.

44 Cf. S. Langer, *Nueva clave de la filosofía*, Buenos Aires, Sur, 1958, p. 119.

45 T. Todorov, *Littérature el Signification*, Paris, Flammarion, 1967, p. 102. Asimismo, para el grupo µ, el discurso estético es opaco en la medida en que se muestra a sí mismo antes de mostrar al mundo (*Rhétorique générale*, Paris, Seuil, 1982, p. 18).

46 J. Cohen, *Structure du language poétique*, Paris, Flammarion, 1966, p. 212.

47 *Ibíd.*, p. 205.

48 P. Ricoeur, *La metáfora viva*, op. cit., p. 332.

49 *Ibíd.*, pp. 349-361. Recordemos que M. Hesse había utilizado con anterioridad el término "re-descripción" aplicado a la metáfora (véase p. 187). En lo que hace a la "redescripción artística", véase M. A. Presas, "La re-descripción de la realidad en el arte", *Revista Latinoamericana de Filosofía*, Buenos Aires, CIF, vol. XVII, nº 2, primavera de 1991, pp. 275-290.

50 N. Goodman, *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor, 1990.

51 J. Lacan, *Seminario 3: La psicosis*, Buenos Aires, Paidós, 1986, p. 114.

52 *Ibíd.*

53 *Ibíd.*, p. 115.

54 Cf. R. Rorty, *Objetividad, relativismo y verdad*, op. cit.

55 P. Fontanier, *Les figures du discours*, París, Flammarion, 1968, p. 103.

56 P. Ricoeur, *La metáfora viva*, op. cit., p. 331.

57 La palabra usada por M.C. Beardsley es *twist*. Cf. "The metaphorical twist", *Philosophy and Phenomenological Research*, 22, Brown University, Providence, 1962.

58 Véase pp. 45-46.

59 Cf. M. Kundera, *La vida está en otra parte*, Buenos Aires, Seix Barral, 1982, pp. 128, 132, 139.

60 P. Ricoeur, *La metáfora viva*, op. cit., p. 376.

61 J. Lacan, *Seminario 3: La psicosis*, op. cit., p. 109.

62 *Ibíd.*

63 Ch. S. Peirce, *La ciencia de la semiótica*, op. cit., p. 47.

64 C. R. Hausman, "Metaphorical Reference and Peirce's Dynamical Object", *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, Greenwood, Florida, The Penkevill Publ. Co., vol. XXIII, nº 3, verano de 1987, p. 407.

65 Sostiene Peirce que "así como la evolución cósmica inevitablemente incluye incrementos de la espontaneidad, así la metáfora procura la duplicación semiótica de estas espontaneidades en la evolución de la semiosis" (C. R. Asuman, "Metaphorical Reference and Peirce's Dynamical Object", op. cit., p. 402).

66 Cf. Ch. Perelman, "Logique formelle et logique informelle", en Hans Meyer (ed.), *De la metaphysique à la Rhétorique*, Universidad de Bruselas, Facultad de Filosofía y Letras, 1986, pp. 15-21.
67 M. C. Beardsley, *Aesthetics, Problems in the Philosophy of Criticism*, op. cit., p. 142.
68 *Ibíd.*, p. 139.
69 A. Tormey, "Metaphor and Counterfactuals", en John Fischer (ed.), *Essays on Aesthetics, Perspectives on the Work of Monroe C. Beardsley*, Philadelphia, Temple University Press, 1983. Asimismo, N. Goodman se ha detenido en la investigación de los "condicionales contra-fácticos" ("The Problem of the Counterfactual Conditionals", *Journal of Philosophy*, XLIV, 1947, pp. 113-28).
70 *Ibíd.*, p. 245.
71 M. C. Beardsley, *Aesthetics*, op. cit., p. 435.
72 N. Goodman, "Metaphor as Moonlighting", en Sheldon Sacks (ed.), *On Metaphor*, Chicago, The University of Chicago Press, 1978, p. 177.
73 P. Wheelright defenderá asimismo el status ontológico de la metáfora "radical" (Ph. Wheelright, *The Burning Fountain*, Bloomigton, Indiana University Press, 1954, caps. V y VI).
74 M. Blanchot, *La escritura del desastre*, Caracas, Monte Ávila, 1987, p. 110.
75 P. Ricoeur, *La metáfora viva*, op. cit., p. 468.
76 Ch. S. Peirce, *La ciencia de la semiótica*, op. cit., p. 65.

CAPÍTULO XIV

LA METÁFORA EN EL DISCURSO FILOSÓFICO

Hemos recurrido a la filosofía, en más de una oportunidad, para esclarecer cuestiones relativas a la especificidad de la metáfora. Pero además de reflexionar sobre la metáfora, los filósofos se sirven de ella para comunicar su pensamiento, haciendo que éste se fije de manera vívida en la memoria del receptor.

Dice Unamuno:

> el discurrir en metáforas es uno de los más naturales y espontáneos, a la vez que uno de los más filosóficos modos de discusión. Los que se creen más libres de ellas andan *entre sus mallas enredados*.[1]

Pensar en imágenes

En tanto pensamiento en imágenes, la metáfora no es sólo un medio de expresión sino también un modo de intelección. Redescubriendo, con Hannah Arendt, el lugar de la imaginación, afirma Georges Didi-Huberman: "Para saber es preciso imaginar".[2]

El reconocimiento del poder intelectivo de la metáfora se encuentra asimismo en George Lakoff y Mark Johnson, autores de *Metaphors We Live by*, de amplia difusión en los años ochenta. En su más reciente *Philosophy in the Flesh*,[3] ellos muestran que el supuesto de la objetividad del pensamiento abstracto es ilegítimo pues la mente es siempre "mente corporizada".

En esa perspectiva, no debe extrañar que filósofos como Heidegger hayan fundado su discurso filosófico en la poesía. Hölderlin ha sido, para él, motivo y fuente principal de desarrollo y de presentación de ideas. Lo encontramos, entre otros textos, en *Retorno a la patria / A los parientes, Hölderlin y la esencia de la poesía, Como cuando en día de fiesta..., Recuerdo, La tierra y el cielo de Hölderlin, El poema*.[4]

En un ensayo de 1924,[5] Ortega y Gasset advertía que la poesía, en tanto "álgebra superior de las metáforas", es una "fulguración deliciosa de la belleza" y, al mismo tiempo, un conocimiento de la realidad, lo que implica que en una de sus dimensiones la poesía es investigación.

Especifica Ortega que la metáfora es la entraña misma del pensamiento filosófico. De allí que muchos de sus conceptos sean metáforas, como *teatro, perspectiva, distancia, insomnio*.[6] Evocando la metáfora de Calderón, "la vida es sueño", Ortega define a la filosofía como "insomnio":

> "La filosofía es insomnio", es un infinito alerta, una voluntad de perpetuo mediodía y una exasperada vocación a la vigilia y a la lucidez.[7]

El talante poético de Ortega se pone de manifiesto en la sucesión de metáforas del texto citado: "insomnio", "alerta", "mediodía", "vigilia". También en la identificación del alma humana a una "flecha sin blanco" que él describe en todos sus detalles perceptivos:

> Definiría yo al hombre metafóricamente diciendo que tiene el alma dinámica de una flecha que hubiera en el aire olvidado su blanco. Imaginen el pobre cuerpo de la saeta estremecida y vibrante por su inevitable velocidad, suspendida sobre el vacío, teniendo que avanzar y avanzar pero no sabiendo hacia dónde, dueña sólo de su perdimiento y de su vehemencia.[8]

Ortega es un lúcido metaforizador y un atento analista de la metáfora, según lo vimos en el capítulo anterior cuando hicimos referencia a un fragmento de López Picó que él toma como ejemplo: el ciprés es "el espectro de una llama muerta". A través de este ejemplo del poeta levantino, deduce Ortega un doble proceso metafórico: a) de desustanciación de los conceptos relacionados y b) de identificación de esos conceptos desustanciados en un nuevo plano.

El compuesto enunciado-imagen

Las imágenes mentales del discurso filosófico no hacen sino probar la naturaleza mixta de los signos, analizada oportunamente por Peirce. Si bien los filósofos trabajan con conceptos (*símbolos*, según Peirce), las imágenes (*íconos*) no están excluidas. Del mismo modo, si bien el artista visual trabaja con imágenes, éstas suponen también conceptos, como quedó demostrado en un trabajo anterior.[9] Podríamos concluir, recordando a Rom Harré, que existe un *vehículo tipo* del pensamiento: el "compuesto enunciado-imagen" *(statement-picture complex)*.[10]

Cuando vemos un objeto o una imagen, hay siempre un discurso que, de algún modo, los *sostiene*. Tomemos el caso de una pintura en un museo. Desde la primera visión de la obra, se suman una serie de "datos" que guardamos en nuestra memoria: tenemos conciencia de estar en un museo, en un espacio donde se exponen obras de "arte". Enfrentarnos a una pintura no es, como se podría suponer, un acto simple. A la visión de las obras se agregan conceptos, una cierta idea de "obra de arte" dentro de la "institución arte".[11] A esto se suman otras competencias más exclusivas del receptor, un bagaje cognoscitivo propio que perfecciona la lectura de la obra hasta alcanzar una ajustada apreciación.

Lo que acabamos de señalar en el nivel de la recepción, también opera en el nivel de la producción. Al poner una imagen sobre la tela, el pintor no trabaja sólo con datos visuales; también trabaja con palabras sin que, por lo general, la presencia del elemento lingüístico sea develada. Sí lo hacen artistas deconstructivos como Magritte (en *Esto no es una pipa*), Adami, Toroni, Porter, Bianchedi o E. Médici. Ellos muestran cómo palabra e imagen proceden por "alumbramientos" mutuos.[12] Por otra parte, el contenido de los títulos da, asimismo, prueba de esa relación.

No todas las palabras, observaba Peirce, tienen el mismo poder de evocación icónica; algunas ostentan una iconicidad más fuerte que otras.[13] También Marc Augé destacaba el importante peso icónico de determinadas palabras. "Mar", "sol"," crucero" tienen gran poder de evocación al igual que el nombre de ciertos lugares.[14]

Cabría preguntar: ¿En qué medida el pensamiento *visual* del filósofo ha sido factor principal de su "fortuna crítica"? Basten las metáforas de Heráclito, Platón, Hobbes, Schopenhauer, Nietzsche, Bergson, Benjamin, Derrida, Gadamer, Deleuze y Guattari —que analizaremos a continuación— para tener una idea de su importancia en la comprensión y aceptación de sus respectivas posiciones.

Quedarán por analizar otras muchas metáforas de singular interés; entre otras, la de la *lechuza de Minerva* de Hegel (para referir a la filosofía que siempre "prende vuelo en el crepúsculo, cuando el día ya ha pasado", cuando los acontecimientos ya se han cumplido) o la del *teatro* de Ortega que hace visible la gran metáfora del conocimiento que se fundamenta en el conocimiento como metáfora.

Heráclito: el río

Heráclito (360 a.C.), llamado "el oscuro", parece haber querido ofrecer su pensamiento a unos pocos. Entre otras imágenes de no siempre fácil decodificación se encuentra la del río. En *Cratilo* (402 a), Platón escribe:

> Heráclito dice que todas las cosas fluyen, *panta rei*, y que nada permanece quieto y, comparando las cosas existentes a la corriente de un río, dice que nadie puede sumergirse en él dos veces.

El citado texto ha llevado a considerar a Heráclito un "filósofo del devenir". Pero no es fácil saber, como apunta Aristóteles, si fue Cratilo quien dio esa idea a Platón. En todo caso, si no Heráclito, al menos los heracliteanos afirmaban que "todo fluye". Cuando regresamos al mismo río, sus aguas son otras y hasta su lecho y sus riberas han modificado sus límites de un modo que hoy llamaríamos *fractal*.

Cratilo, discípulo de Heráclito, va más allá de su maestro al sostener que no sólo resulta imposible sumergirse dos veces en el mismo río; ni siquiera es posible sumergirse una sola vez. De esta metáfora se desprende que el conoci-

miento es inalcanzable al no poder establecerse relación alguna entre dos términos en permanente cambio. Cratilo concluyó por creer que ni siquiera se debía hablar, y se limitaba a hacer señas con el dedo, según cuenta Aristóteles (*Metafísica*, IV, 5, 1010 a).

En cuanto al fundamento del mundo, Heráclito presenta la imagen del "fuego siempre vivo". Caben aquí dos interpretaciones. Una es la del fuego como principio generador o fundamento (*arché*) de todas las cosas, como materia primordial de la que está todo hecho. La otra interpretación es metafórica. A través del fuego visualizamos de modo vívido el cambio incesante que domina toda la realidad. No hay cosa ni proceso ofrecido a la percepción donde el cambio se manifieste de modo más patente que en el fuego. La llama que arde sería entonces metáfora del mundo cambiante y, cuanto más quieta parece estar, más rápido es el proceso de combustión.

Platón: la caverna

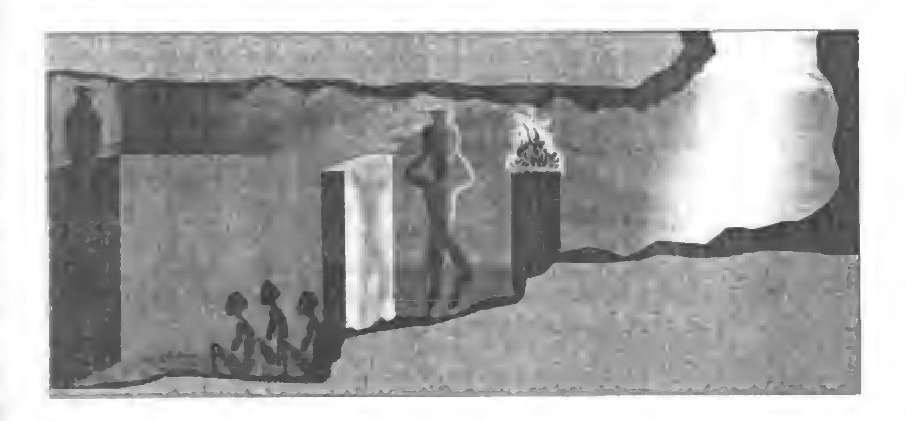
Por su utilización corriente, la imagen de la caverna es una "metáfora de uso",[15] tanto como la imagen del pozo para indicar que alguien está deprimido ("esta en un pozo depresivo"). Decir de alguien que "vive en una caverna" sirve para imaginarlo enclaustrado, aislado del mundo, encerrado en sí mismo.

Actualizando los significados de la imagen de la caverna, Hans Blumenberg la traslada al ámbito de la ciudad, del Estado, de la justicia y de la muerte y encuentra en ella referencias tan variadas como "prisión del cuerpo", "prisión de la voluntad", "profundidad psíquica", "cárcel del mundo".[16]

Para cualquier iniciado en la filosofía, la imagen de la caverna va unida a Platón (428/7-347 a.C.), concretamente a la alegoría —o sucesión de metáforas— del libro VII de *República* (514 a 519 b). Aunque Platón, a diferencia de Aristóteles, no enuncie ninguna teoría sobre la metáfora, cuenta con ella para dar a conocer su pensamiento. Así, la imagen de la caverna es el ámbito que le permite articular ideas en torno de la ignorancia que deriva del (falso) conocimiento sensible. Los hombres que, cual prisioneros, están dentro de la caverna sólo ven las sombras de las cosas reflejadas sobre la pared, siendo que la verdadera realidad está fuera de la caverna. Están condenados a la *doxa* o mera opinión, incapaces de alcanzar la *episteme* o verdadero conocimiento. Dice Platón:

> Represéntate hombres en una morada subterránea en forma de caverna, que tiene la entrada abierta, en toda su extensión, a la luz. En ella están desde niños con las piernas y el cuello encadenados, de modo que deben permanecer allí y mirar sólo delante de ellos, porque las cadenas les impiden girar en derredor la cabeza. Más arriba y más lejos se halla la luz de un fuego que brilla detrás de ellos; y entre el fuego y los prisioneros hay un camino más alto, junto al cual imagínate un tabique construido de lado a lado, como el biombo que los titiriteros levantan delante del público para mostrar, por encima del biombo, los muñecos [...].[17]

Agrega Platón que detrás del tabique construido de lado a lado de la caverna pasan seres que llevan toda clase de utensilios, figuras de hombres y de animales hechos en piedra y en madera. Son estos objetos proyectados sobre la pared del fondo de la caverna lo único que los prisioneros pueden ver.



Alegoría de la caverna

Platón abunda en detalles para que entendamos —acorde a la existencia de dos mundos (el sensible y el de las Ideas)— su visión del ser humano sumergido en el mundo sensible. Aclara que debemos aplicar íntegra su alegoría a lo que anteriormente expuso, comparando la región que se manifiesta por medio de la vista con la morada-prisión (*República*, 517 b). Con anterioridad, al final del libro VI de *República*, él presenta la división de dos mundos según el paradigma de la línea.

A las imágenes metafóricas de la caverna se suman muchas otras. En *Les métaphores de Platon* (1945), Pierre Louis señala la existencia de una gran cantidad de metáforas en los diálogos platónicos, entre otras: la causa es una *fuente*, los elementos opuestos son contrarios que *luchan* entre sí, el razonamiento *marcha* (bien o mal, lenta o apresuradamente), el diálogo es la *caza* de la verdad, la vida es una *carrera*, el educador es un *sembrador*, el alma es un ser *alado*, la razón es un buen *jinete* que domina al *desbocado corcel* del cuerpo, la ignorancia es una *enfermedad*, el Estado es un *ser vivo*, la materia es una *cera blanda*.

En relación con el rico imaginario desplegado en los diálogos platónicos, los escritos de Aristóteles se presentan sencillos y sobrios. Pero su interés por

el análisis de los tropos resalta en más de una ocasión. En *Retórica* (1404 b 32; 1405 b 20) trazó normas para el buen uso de las figuras, resaltando que esto resulta finalmente una muestra de genio. También consideró que en el lenguaje científico la metáfora debería suprimirse por su ambigüedad o equivocidad.

Los filósofos escolásticos que se inclinaron por el aristotelismo eludieron, por lo general, el uso de metáforas. Santo Tomás critica a Platón por usarla en demasía y opta por la comparación o el símil; imagina, por ejemplo, la difusión creadora de Dios como rayos del sol.

Hobbes: el lobo

Si bien Thomas Hobbes (1588-1679) se muestra cauteloso en su consideración de las metáforas, sobre todo por el abuso que se ha hecho de ellas, las utiliza en abundancia. En un trabajo de 1842, "De Cive"[18] (El ciudadano), anterior al *Leviatán* (1651), expresa su popular frase "El hombre es un lobo para el hombre" *(homo homini lupus)*. La expresión, que ya se encuentra en Plauto, y es retomada por Bacon, refiere al hecho de que si el ser humano siguiera su naturaleza *antropofágica*, la sociedad sería imposible.

Las causas de disputa entre los hombres, según Hobbes, son tres: la competencia, la desconfianza y la gloria. Explica que

> La primera causa [la competencia] impulsa a los hombres a atacarse para lograr un beneficio; la segunda [la desconfianza], para lograr seguridad; la tercera [la gloria], para ganar reputación. La primera hace uso de la violencia para convertirse en dueña de las personas, mujeres, niños y ganado de otros hombres; la segunda, para defenderlos; la tercera, recurre a la fuerza por motivos insignificantes, como una palabra, una sonrisa, una opinión distinta.[19]

Para evitar la agresión *lobuna* del hombre hacia sus congéneres y constituir la sociedad, hace falta un "contrato social", un acuerdo mutuo de no aniquilación. De este modo, todos ceden algo de su libertad al Estado y así aseguran una paz social que es fruto de la represión de los instintos destructivos.

El contrato social no podría persistir si no fuera asegurado y garantizado por un soberano o una asamblea que concentre el poder en sus manos. Introduce así Hobbes en su discurso la imagen metafórica del Leviatán, monstruo marino mítico que aparece en el libro de Job. Precisamente, ese personaje demoníaco es el que da el título a su obra más famosa. A través de él se perfila el Estado moderno, fundado en el temor reverencial (aspecto que, como vimos en el capítulo XII, aparece tematizado en la instalación *Odisea de una cucaracha* de Yoko Ono). Encarnado en el Leviatán, el Estado poderoso "es capaz de conformar las voluntades de todos para la paz".[20] De otro modo, sería la guerra de todos contra todos.

> [...] es manifiesto que durante el tiempo en que los hombres viven sin un poder común que los atemorice a todos, se hallan en la condición o estado que se llama guerra; una guerra tal que es la de todos contra todos.[21]

Considera Hobbes que las asambleas no llegan a asegurar la paz, al operar en el seno de los intereses particulares. De ahí que sólo la monarquía absoluta —o el poder absoluto encarnado en una persona— hace viable la estabilidad del contrato social. Pero el poder absoluto no debe imponer una voluntad personal, sino que debe, por sobre todo, respetar el contrato social.

Schopenhauer: el puercoespín

En el siglo XIX, pocos filósofos tomaron en consideración a la metáfora como lo hizo Arthur Schopenhauer (1788-1860) o la focalizaron en sus textos como lo hizo Nietzsche.

En *El mundo como voluntad y representación*, considera Schopenhauer que la principal diferencia entre la comparación, la metáfora y la alegoría reside en la cantidad de términos empleados en cada una de ellas. Agrega que en las artes de la oratoria la comparación y la alegoría consiguen efectos de gran belleza. Da el ejemplo de Cervantes, quien caracteriza al sueño de modo muy bello para expresar que nos sustrae de todos los dolores físicos y morales: es un *manto* que nos envuelve por completo. Asimismo, ve en *Don Quijote* una alegoría sobre un tipo de ser humano que, a diferencia del común de los mortales, no persigue su propio bienestar, sino un fin ideal que absorbe todo su pensamiento y toda su voluntad. Recuerda también el caso de Kleist quien recurre, como los pensadores del Iluminismo, a la metáfora de la luz. Al referirse a los filósofos y pensadores Kleist dice: "¡Aquellos cuya lámpara nocturna alumbra el mundo!".

En el capítulo dedicado a "Metáforas, parábolas y fábulas" de *Parerga y Paralipomena* (vol. II, #396), Schopenhauer crea una imagen ideal del ser humano. Nos referimos a la metáfora de los puercoespines que figura un comportamiento conveniente y remite a ciertas estrategias para lograrlo. Autores como Nietzsche, Freud y Ortega y Gasset destacarán el interés de esa persuasiva metáfora. Schopenhauer dice:

> En un frío día de invierno un grupo de puercoespines se acercaron mucho los unos a los otros, apretujándose, con el fin de protegerse, mediante el mutuo calor, de quedar helados. Pero pronto sintieron las recíprocas púas, que los hicieron distanciarse otra vez a los unos de otros. Mas cuando la urgencia de calentarse volvió a acercarlos, se repitió otra vez la misma calamidad, de modo que eran lanzados de acá para allá entre uno y otro mal, hasta que por fin encontraron una distancia moderada entre ellos, en la que podían mantenerse óptimamente. Así es como la necesidad de compañía, brotada de la vaciedad y monotonía de su propio interior, empuja a las personas a juntarse; pero sus muchas propiedades repulsivas y sus muchos defectos intolerables vuelven a apartarlas violentamente. La cortesía y las costumbres delicadas son la distancia media que acaban encontrando y con la cual puede subsistir una coexistencia entre ellas. En Inglaterra, a quien no mantiene esa distancia le gritan: *Keep your distance!* (guarde su distancia). Es cierto que mediante ella se satisface sólo de una

manera incompleta la necesidad de mutuo calentamiento, pero, en compensación, no se siente el pinchazo de las púas. Ahora bien, quien tiene mucho calor interior propio prefiere permanecer alejado de la sociedad, para no dar molestias ni recibirlas.[22]

Como Schopenhauer, también Durkheim supone que es peligrosa la hiperintegración. También lo es la hipointegración pues ambas podrían desembocar en el suicidio. Cuando alguien se desliga de la comunidad, puede llegar a privarse de vida fácilmente y asimismo puede llegar a hacerlo quien está extremadamente integrado. En consecuencia, habría que mantener una distancia justa. Una distancia semejante a la que lograron los puercoespines experimentados.

A la metáfora del puercoespín se suman otras en el pensamiento de Schopenhauer. Atento a las relaciones entre el inconsciente y la conciencia, compara a ésta con la superficie clara de una capa de agua y a aquélla con su profundidad borrosa, confusa. También la imagen de la esfera sirve al filósofo para hablar de la conciencia como simple superficie de nuestra mente; no conocemos de ella el interior sino la *costra*. Podemos observar que una imagen similar de la conciencia como coraza externa atraviesa el pensamiento de Freud.[23]

Nietzsche: el caminante

Quizá Friedrich Nietzsche (1844-1900) sea uno de los filósofos que más ha sentido la vitalidad de la metáfora, su poder de ir más allá de la univocidad del lenguaje racional para dar cuenta de los movimientos de la razón imaginativa.[24] Su escritura, como recuerda Massimo Cacciari en *El dios que baila*, es más cercana a los movimientos del que danza que al sedentarismo del docto que trabaja a oscuras en su gabinete. Recuerda Cacciari la afirmación de Nietzsche en *Así habló Zaratustra*: "Sólo creeré en un dios que sepa bailar".[25]

Son numerosas las metáforas que activan los escritos nietzscheanos. Un niño que juega a orillas del mar es imagen del devenir[26] y los distintos momentos del día son imágenes de etapas del acceso al conocimiento.

En *Así habló Zaratustra*, el amanecer es el momento en el que el maestro se pone en camino y avanza hacia la nada, la muerte de Dios. Esa "nada" corresponde al mediodía, "la hora sin sombra" (Borges), el momento de la inmovilidad total, la hora "en que ningún pastor toca la flauta", un momento de descanso y de silencio total. Luego, Zaratustra se pone de nuevo en camino hacia el crepúsculo, que señala no tanto la muerte sino el momento de la inevitable disolución de la subjetividad implícita en la idea del eterno retorno.

Las metáforas de Nietzsche han influido en la obra de Giorgio de Chirico. En efecto, es el momento del crepúsculo el que se recrea en sus pinturas metafísicas; es la *Stimmung* (atmósfera) de la tarde de otoño en las plazas italianas, cuando las sombras que proyectan las estatuas y los edificios son más largas. Las sombras son la vida de la estatua, "su movilidad mágica", dice el artista. Con ellas crea un espacio enigmático en el que las cosas, sin peso, se liberan de la ley de gravedad. Ese espacio leve es metáfora del no sentido de la vida perfectamente ordenada, cerrada. Encuentra De Chirico que fueron Schopenhauer y Nietzsche los primeros en ver el significado profundo del "no sentido" de la vida, y en enseñar cómo ese sin sentido podía transformarse en arte. Afirma:

> Lo verdaderamente nuevo que descubrió Nietzsche es una poesía extraña y honda, infinitamente misteriosa y solitaria, que surge de la atmósfera de una tarde de otoño, cuando el tiempo está claro y las sombras son más largas que en verano... Había empezado yo a pintar motivos en los que intentaba expresar el sentimiento, hondamente misterioso, que me habían revelado los libros de Nietzsche: la melancolía de las hermosas tardes de otoño de las ciudades italianas. Ése fue el preludio de las plazas italianas que, poco después, pinté en París.[27]

A las metáforas de las horas del día de *Así habló Zaratustra* (1892) se suman las de *La Gaya ciencia* (1882). En el aforismo 125 del Libro III de *La Gaya ciencia*, referido a la muerte de Dios (de la Verdad o del fundamento), leemos:

> ¿Adónde ha ido Dios? [...] ¡Nosotros lo hemos matado, vosotros y yo! ¡Todos nosotros somos sus asesinos! Pero ¿cómo hemos hecho esto? ¿Cómo hemos sido capaces de bebernos el mar? ¿Quién nos dio la esponja para borrar el horizonte entero? ¿Qué hicimos cuando desencadenamos esta tierra de su sol? ¿Hacia dónde se mueve ahora? ¿Hacia dónde nos movemos nosotros? ¿Lejos de todos los soles? ¿Acaso caemos continuamente? ¿Y hacia atrás, hacia los lados, hacia delante, hacia todos los lados? ¿Hay un arriba y un abajo? ¿Acaso erramos como a través de una nada infinita? ¿No se ha vuelto todo más frío? ¿No llega continuamente la noche y más noche? ¿Habrá que encender las lámparas a mediodía? ¿No escuchamos aún el ruido de los sepultureros que entierran a Dios? ¿No olemos la descomposición divina? También los dioses se descomponen. ¡Dios ha muerto! ¡Dios permanece muerto! ¡Y nosotros lo hemos matado! ¿Cómo nos consolamos, los asesinos de todos los asesinos? Lo más sagrado y lo más poderoso que hasta ahora poseía el mundo sangra bajo nuestros cuchillos. ¿Quién nos lavará esta sangre? ¿Con qué agua podremos limpiarnos?[28]

La muerte de Dios, lejos de ser llorada, se convierte en un "acto grandioso" para el ser humano. Muerto Dios, estamos forzados a convertirnos en dioses. Concluye Nietzsche:

> No ha habido nunca hecho más grande y quienquiera nazca después de nosotros pertenece, por la voluntad de este hecho, a una historia más alta que todas las historias habidas hasta ahora.[29]

La muerte de Dios se enlaza con la metáfora del caminante (*wanderer*), con la figura de un ser de espíritu libre que, desembarazado de las ataduras de la tradición, se orienta al exilio para desintoxicarse. No teme transitar el desierto y la soledad, pues éste es el camino a la gran salud, a la pluralidad de modos de pensar. Corresponde, particularmente, al Nietzsche que siente que debe desasirse de la metafísica schopenhaueriana, del romanticismo wagneriano y de los grandes ideales de la tradición occidental.

Nietzsche cree en el que cambia de lugar, en el caminante; él mismo era un gran caminante. Y su escritura, como observa Mónica Cragnolini, se contagia de las "condiciones fisiológicas" del que viaja; exige mucho de demora; es un "arte de la lectura lenta" que supone un "rumiar".[30]

El hombre libre —el superhombre— es un caminante que no se dirige hacia una meta final. Zaratustra es caminante y escalador de montañas que se larga al camino por el caminar mismo, sin otro objetivo previo. Mientras el viajero va hacia alguna parte, el caminante no tiene meta. La marcha del caminante no tiene fin; por ello halla placer en los cruces, en lo transitorio, aunque esto lo lleve a enfrentarse a noches aterradoras y al enorme cansancio del transitar sin fin.

También resulta significativa la metáfora de la sombra que acompaña al caminante; señala la presencia de la alteridad y del doble en uno. Es otro aspecto de uno mismo que muestra la multiplicidad del sujeto, la imposibilidad de alcanzar una identidad última.

Observa Cragnolini que la metáfora del caminante que sondea su identidad se liga a la de la máscara:

> el viajero que no va a parte alguna, tiene que descansar, tiene que encontrar lugares de hospitalidad en medio de ese desierto. En el continuo cambio, debe crearse máscaras. Las perspectivas, las máscaras son "puntos de hospitalidad", casas provisorias en el viaje sin hogar definitivo, puntos en los que uno encuentra un cierto ámbito de re-constitución de sí, una figura provisoria de la identidad.[31]

Las máscaras indican formas de identidad provisoria en un viaje continuo, como el de Zaratustra.

En la metáfora del caminante vemos también la imagen del lector en el *viaje* interpretativo que supone el querer internarse en la obra de un autor, de un otro.

El lector libre es alguien que, enfrentado a la escritura de otro, ve nuevos modos de existencia. Es el "caminante" que afronta los extrañamientos provocados por la ficción; es el que acepta, sin temor, el desafío de reconstruir su identidad des-identificándose en la lectura. Ser lector implica entonces reconocerse en el otro asumiendo el propio exilio interior.

Una variante de la figura del lector es la que encontramos en *Naufragio con espectador*[32] de Blumenberg. La metáfora del naufragio corresponde al espectador/lector que se desliza hacia otra función, alguien que, a la deriva, individualiza sitios diferentes. *Náufrago* es quien rechaza el saber positivo que pretende encontrar *el* punto concreto, privilegiado, desde el cual mirar el mundo.

Bergson: el collar de perlas

Es frecuente oponer a la posición de los positivistas lógicos la de filósofos como Henri Bergson (1859-1941). Aquéllos rechazan la legitimidad de la metáfora e inclusive autores como Carnap han acusado a Wittgenstein, uno de los grandes mentores de la tendencia, de haber sucumbido al discurso figurado en varios pasajes de su *Tractatus*.

En el marco de su teoría de la intuición, Bergson se ubica más allá del lenguaje abstracto, "científico", llevado por la necesidad de superar los límites de la inteligencia. Es que si contáramos sólo con esta facultad mecanizadora, no se daría del espíritu más que su imitación por la materia, es decir que sólo tendríamos de él una representación espacial que contrariaría su propia naturaleza.

No es el intelecto sino la intuición la que permite captar al fluir de lo "Real". De allí su superioridad, como lo prueban, sobre todo, las obras de los artistas. "Cuanto más la obra de arte es inaccesible al intelecto, tanto más ésta es grande", afirmaba Goethe.

Al operar fuera del lenguaje conceptual, la intuición da lugar a la metáfora. Precisamente a ella recurrirá Bergson en más de una oportunidad. Señala que lejos de ser un desvío, se dirige directamente a las cosas:

> La intuición es algo más que la idea; para que pueda ser transmitida, habrá por cierto que acompañarla con ideas. Pero de preferencia se dirigirá a las ideas más concretas, a las que están todavía rodeadas por una franja de imágenes. Comparaciones y metáforas sugerirán lo que no alcancemos a expresar. No será una desviación; será, en cambio, un dirigirse rectamente al objetivo [...].[33]

En *L'évolution créatrice* (La evolución creadora) la metáfora del collar le permitirá "dirigirse rectamente al objetivo", confrontando esa imagen con la idea de *durée* (duración) actuante e irreversible".[34] Allí leemos que el fondo de nuestra existencia es memoria, entendida como prolongación del pasado en el presente, como *durée*. Al ser memoria "actuante", será imposible separar, mecánica y sucesivamente, los fragmentos de tiempo. Precisamente, para mostrar lo que la *durée* no es, Bergson se sirve de la metáfora de las perlas del collar, perfectamente separadas unas de otras:

> Allí donde hay una fluidez de matices *(nuances)* fugitivas que avanzan unas sobre otras, [nuestra atención] percibe colores separados y, por así decirlo, sólidos que se yuxtaponen como las perlas variadas de un collar: le fuerza entonces suponer la existencia de un hilo, no menos sólido, que mantiene a las perlas juntas.[35]

La imagen del collar alude a un tipo de representación (intelectual) fundada en la lógica de los sólidos, según la cual los "datos" se presentan como perlas luminosas y distintas; aunque no percibamos el hilo que las une, ellas están *ya* unidas, una junto a otra. Observemos que el hilo que no vemos —una entidad vacía— se nos presenta como un presupuesto no menos sólido que las mismas piedras.

Destaca Michel Serres[36] que Bergson opera en la zona de interdicción marcada por la certidumbre de Descartes. Niega un poderosísimo hábito intelectual que elabora, con claridad y distinción cartesiana, la experiencia del collar con sus perlas individuales y separadas del resto.

Pero los puntos que se suceden en el espacio no podrán jamás traducir el tiempo cambiante de la vida de conciencia. "Hagamos un esfuerzo, por el contrario, de percibir el cambio tal como es, en su indivisibilidad natural", dice Bergson en *La pensée et le mouvant* (El pensamiento y lo moviente).[37] En lugar de pretender analizar la duración, haciendo la síntesis con conceptos ya formados, es preciso "instalarse en ella por un esfuerzo de intuición".[38] .

La inclinación natural del intelecto que, ignorando la "evolución creadora", parte de lo inmóvil y sólo concibe el movimiento en función de esa inmovilidad, puede ser visualizada en *Calendario 012* (2003) de Marta Ares. Antiintelectualista y "bergsoniano", consiste en una grilla dibujada en la pared en la que llega a repetirse un mismo número, superándose así los treinta o treinta y un casilleros correspondientes a cada uno de los días del tiempo espacializado. Ares exhibe la dificultad de dividir regularmente un tiempo que continuamente se crea a sí mismo. No todos los días tendrían veinticuatro horas; algunos durarían mucho más según haya sido la experiencia íntima, lo subjetivamente vivido.

Al intelecto se le escapa siempre la mínima variación, la *nuance* (matiz, gradación, transición suave). Es esta imagen, en Bergson, metáfora de la difuminación del objeto tanto como del sujeto. Indica un desborde de lo "real", la ausencia de bordes fijos. Dice Rovatti:

> Las *nuances* de la subjetividad no pueden ser captadas: diferencia, discontinuidad, continua transformación e interpretación las vuelven inaferrables con los medios de una inteligencia asimiladora y visual. Nunca lograremos ver su "música". Pero en cada una de ellas se condensa y queda como encerrado nuestro ser subjetivo. O mejor, la subjetividad es ella misma sólo en esta huidiza presencia. El sujeto está ahí por entero, en la "coloración" que asume cada experiencia suya.[39]

Al igual que Bergson, también Proust pone en cuestión el afán del intelecto de fijar los momentos pasados como si fueran eslabones independientes. "Ha sido en efecto un poeta [Proust] quien ha sometido a prueba la teoría bergsoniana de la experiencia",[40] dice Benjamin. Filosofía y novela van entonces de la mano, unidas por intuiciones afines.

En *À la recherche du temps perdu* (En busca del tiempo perdido) se recrea, desde la novela, la experiencia bergsoniana de *durée* (duración), del tiempo no espacializable. En el primer volumen de la obra leemos:

> Los sitios que hemos conocido no pertenecen tampoco a ese mundo del espacio donde los situamos para mayor facilidad. Y no eran más que una delgada capa, entre otras muchas, de las impresiones que formaban nuestra vida de entonces; el recordar una determinada imagen no es sino echar de menos un determinado instante, y las casas, los caminos, los paseos, desgraciadamente son tan fugitivos como los años.[41]

Uno de los (tantos) méritos de Proust es, precisamente, situarnos en el flujo temporal activado gracias a la memoria involuntaria o *mémoire pure* (Bergson). Recordemos que en la *recherche* se confrontan dos tipos de memoria: una de ellas, voluntaria —o "memoria de la inteligencia"—[42] y la otra, involuntaria, surgida del azar. Los datos de la primera no conservan casi nada del pasado, presentándolo de manera muy pobre. Durante muchos años el narrador/protagonista de la novela había tenido una visión muy precaria de la ciudad de Combray, donde había pasado gran parte de su infancia. Pero cuando menos lo esperaba, el azar activó su memoria involuntaria gracias a la cual vuelve a todo lo vivido en la lejana ciudad. Es célebre el pasaje de la magdalena mojada en té que le permite recuperar el sabor que había saboreado en su infancia y, con él, Combray entero y sus alrededores.

> Mandó mi madre por uno de esos bollos, cortos y abultados, que llaman magdalena [...]. Y de pronto el recuerdo surge. Ese sabor es el que tenía el pedazo de magdalena que mi tía Leoncia me ofrecía, después de mojado en su infusión de té o de tila, los domingos por la mañana en Combray [...] así ahora todas las flores de nuestro jardín y las del parque del señor Swann y las ninfeas del Vivonne y las buenas gentes del pueblo y sus viviendas chiquititas y la iglesia de Combray entero y sus alrededores, todo esto, pueblo y jardines que va tomando forma y consistencia, sale de mi taza de té.[43]

Podemos preguntar si es posible, realmente, desandar totalmente el camino pautado por el intelecto para llegar a la *durée*. ¿Cómo podemos percibir, más allá de la solidez de las piedras del collar, y de sus diferencias, la fluidez de matices (*nuances*) fugitivos? Bergson admite que se trata de una tarea jamás realizable del todo, pero aun así está justificada. Lo prueba, sin duda, la *recherche* de Proust.

Benjamin: el ángel

Son muy variadas las metáforas que Walter Benjamin (1892-1940) introduce en sus *Tesis de filosofía de la historia*.[44] Encontramos, entre otras, la imagen del *sol* "que se levanta en el *cielo* de la historia" (tesis Nº 1), la del materialismo histórico que considera cometido suyo "*pasarle a la historia el cepillo a contrapelo*" (tesis Nº 7), la del "*salto de tigre al pasado*" (tesis Nº 14), haciendo referencia a la Revolución Francesa que se entendió a sí misma como una Roma gloriosa que retornaba. Dice Benjamin:

> [La Revolución Francesa] citaba a la Roma antigua igual que la moda cita un ropaje del pasado. La moda husmea lo actual dondequiera que lo actual se mueva en la jungla de otrora. Es un *salto de tigre al pasado*. Sólo tiene lugar en una arena en la que manda la clase dominante.[45]

También observa Benjamin que un semejante salto de tigre "bajo el cielo despejado de la historia" es el salto dialéctico: es así como Marx entendió la Revolución.

De particular interés para nosotros, al estar referida a la obra de un artista, es la metáfora contenida en la tesis Nº 9: la del *Angelus Novus* de Paul Klee, hoy conocido como "ángel de la historia". Se trata de una pequeña acuarela de 1920 que Benjamin adquirió en Munich al año siguiente. La obra había sido exhibida, entre mayo y junio de 1920, en la gran *Exposición Klee* de la galería Hans Goltz en Munich.[46]

Benjamin explica con detenimiento por qué la figura del ángel representada por Klee nos da una imagen de la historia y del (supuesto) progreso:

> Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y éste deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irreteniblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que llamamos progreso.[47]

El "progreso" indetenible es visto como un huracán que arrastra todo lo que encuentra a su paso. El ángel mira con desasosiego las consecuencias catastróficas de ese huracán que no deja sino ruinas tras sí. Recontextualizado, el ángel de Klee habla de un devenir histórico altamente destructivo que hoy, en momentos de un altísimo progreso tecnológico, se manifiesta en la enorme desigualdad social y en la hambruna que recorre el mundo.

En la tesis séptima de *Filosofía de la historia*, Benjamin había advertido: "Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de barbarie". Por ello, el cometido principal del teórico crítico es, metafóricamente, *pasarle a la historia el cepillo a contrapelo*.[48]

Con una mirada nada complaciente, Benjamin se enfrentó a la creencia de muchos en un progreso concretado en la historia, tanto a la creencia de los que se enrolaron en la socialdemocracia como a la de los que suscribieron al marxismo vulgar.

Que el progreso puede resultar catastrófico es una de las ideas de Baudelaire que Benjamin analiza en *Sobre algunos temas en Baudelaire*.[49]

"La calle ensordecedora a mi alrededor ruge." Así comienza el poema *À une passante*, en el que el poeta da cuenta de su impresión por el modo en que París, la ciudad "progresista" del siglo XIX, sumerge al sujeto en una enorme cantidad de estímulos *(shocks)*. Examina el fenómeno inédito de la *multitud* a través de la figura de la *passante* (la que pasa), la viuda desconocida que, en la calle que "ruge" y *transportada* por la multitud, cruza su mirada con la del poeta. Ella, "con velo de viuda, velada", es llevada por una masa informe y ruidosa de sujetos anónimos que pueden llegar a "sepultarla" eliminando para siempre el precioso instante del encuentro.

Benjamin sintetiza el efecto del poema en estos términos: "Así el soneto presenta el esquema de un *shock*, incluso el esquema de una catástrofe".[50] Es la catástrofe del progreso que el ángel de Benjamin metafóricamente mostraba y que "la que pasa" hace aparecer como sinónimo de desencuentro y de soledad. Sólo por un instante la mirada de la mujer se encuentra con la del poeta; en ese momento él rescata su figura misteriosa y la guarda en la memoria, sustrayéndola de la fugacidad del espectáculo de la calle para hacerla, de alguna manera (poética), eterna.

Derrida: la luz negra

Pier Aldo Rovatti centra su ensayo sobre la metáfora en el discurso filosófico de Nietzsche, Bergson, Derrida, Lévinas y Blumenberg. Su título, *Como la luz tenue*, es significativo al referir a la debilidad de la *luz* cartesiana.

"Las cosas que concebimos muy clara y distintamente son verdaderas", afirmaba Descartes. En las antípodas de esta creencia, la posmodernidad enseñará que no hay Verdad "clara y distinta" porque no hay luz natural que ilumine absolutamente sino, antes bien, *luz tenue* generadora de sospecha e incertidumbre.

Rovatti dedica uno de los capítulos de su libro a la metáfora derrideana de la *luz negra*.[51] ¿Qué mejor que ella para señalar el punto de máxima tensión teórica, más allá de la lucidez del *cogito* cartesiano?

Dice Rovatti:

> La relectura que practica Derrida del "cogito" sigue una trayectoria que, por tonalidad emotiva y por enfoque teorético, es lo contrario de cualquier posible conformarse en la certidumbre. Si la luz natural —el *lumen naturale* de Descartes— acompaña el conocimiento sensato e ilumina su camino, la interrogación del individuo sobre sí mismo, ya desde un principio, y justamente porque se trata de una interrogación que no cuenta con una respuesta prefijada y prefijable, deberá apartarse de tal guía y penetrar en un sitio al que Derrida califica de "exceso inaudito".[52]

En *La escritura y la diferencia*,[53] Jacques Derrida (1930-2004) se refiere a la violencia de la luz y, en particular, a un tipo de violencia metafísica de presentación del significado a la conciencia del sujeto. Asimismo nos habla de "una cierta no luz ante la que deberán callar y desarmarse todas las violencias".[54] También aclara que "el corazón de la luz es negro", pasando revista a distintos momentos de la historia de la filosofía (Nietzsche, Husserl, Foucault, Lévinas).

El punto de partida es la metáfora platónica del Sol. La luz, en este caso, se ha desdoblado: el sol es tanto el sensible como el invisible. Asimismo, el sol que vemos es el mismo que se oculta; está presente y ausente. La oscuridad, aunque diferente de la luz, no será su opuesto. La luz, entonces, no tiene *contrario*, no lo es, sobre todo, la noche.

Por otra parte, si miráramos directamente al sol, si quisiéramos captar la fuente de la luz, el *corazón* de la luz, nuestra vista enceguecería. El *corazón* de

la luz, entonces, es *negro*. No es visible; sólo captamos sus efectos: los rayos luminosos.

La metáfora de la luz negra corresponde a la ausencia, al eclipse de la luz natural, a su forzoso remitir a otra luz detrás de la luz. Indica que la verdad, para ser develada, necesita paradójicamente de la no-visión.

Al igual que la metáfora de la *luz tenue* (Rovatti), la de la *luz negra* contribuye al marco teórico del pensamiento posmoderno. Nos ubica en el "fin de los metarrelatos" (Lyotard) y en el "pensamiento débil" (Vattimo)[55] que debe ser entendido no como un pensamiento debilitado o desgastado sino como aquel que da cuenta del debilitamiento del ser, del ser concebido como *Ereignis* o acontecer (Heidegger).

Desbaratando el logocentrismo y su sistema de oposiciones, el pensamiento posmoderno y deconstructivo de Derrida advierte sobre el carácter no representativo del lenguaje, por lo que la metáfora no podía sino estar ubicada en el centro de su reflexión. Si la fuente (natural) de la luz no es visible, tampoco lo es el fundamento de la verdad. Y es precisamente su invisibilidad la que pondrá en marcha el transporte metafórico, la remisión infinita de la metafísica, la ausencia detrás de la presencia. Encontramos así un vínculo invencible entre metafísica y metáfora.

Derrida aspira a "vomitar la filosofía", a empujarla hacia el campo sobre el que ella ha querido señorear. La confronta con la ficción y con otras prácticas de escritura sobre las que quiso imponerse; la confronta, en definitiva, con la metáfora pues todos los lenguajes se debaten en ella.

No es casual que, en *La escritura y la diferencia*, Derrida destaque la importancia de un pasaje de "La esfera de Pascal" de Borges, donde leemos: "Quizás la historia universal no es más que la historia de algunas metáforas". Más adelante, Borges completa su definición diciendo: "Quizás la historia universal no es más que la historia de las diversas *entonaciones* de algunas metáforas".[56]

Las diversas "entonaciones" de algunas metáforas tienen que ver, según Derrida, con la posibilidad de encontrar "la mejor luz"; esto supone no apagar esa otra luz, esa luz "negra", aunque sea tan poco natural. Ella procuraría, al menos, un saber de umbrales sospechosos que no terminan de abrirse y de cerrarse, tal como ocurre en el discurrir deconstructivo siempre posible de ser acrecentado. Recordemos que Derrida concibe a la deconstrucción como un "acrecentamiento genealógico" y no simplemente como una búsqueda genealógica.[57]

Finalmente, agreguemos que años después de *La escritura y la diferencia* (1967), se produce el pasaje de la metáfora de la luz negra a la metáfora de la "blanca" mitología.[58] El corazón negro de la luz resulta *absorbido* por una mitología "blanca".

Aunque Derrida, en el marco de la posmodernidad, cuestione el conocer como luz (como lo absolutamente visible), esto no lo lleva a un escepticismo radical pues si bien la metafísica ha borrado, en el presente, la escena fabulosa que la produjo, aún permanece activa, inquieta, escrita "con tinta blanca", como dibujo invisible inscripto en un palimpsesto.

Deleuze y Guattari: el rizoma

Como muestra la metáfora de la luz negra, no es posible *iluminar* la "Verdad", como pretendieron hacerlo los *iluministas* del siglo XVIII a través de la razón. Por otra parte, ya sabíamos, al menos después de la "lección" de Nietzsche, que ésta no existe (con mayúsculas). Al no darse la posibilidad de profundizar en ella, no puede servirnos ya la imagen de la *raíz*, hundida en la tierra verticalmente. De ahora en más será la imagen del *rizoma*, extendido horizontalmente en múltiples direcciones, la que mejor *dibuja* la nueva situación epistemológica, tal como explican Gilles Deleuze (1925-1995) y Félix Guattari (1930-1992) en la Introducción a *El Anti-Edipo*:

> Un rizoma como tronco subterráneo se distingue absolutamente de las raíces y raicillas. Los bulbos, los tubérculos son rizomas [...]. El rizoma en sí mismo tiene formas muy diversas, desde su extensión superficial ramificada en todos los sentidos, hasta sus concreciones en bulbos y tubérculos.[59]

La metáfora del rizoma nos da la imagen perfecta de un nuevo tipo de verdad que nunca cierra, que está siempre en proceso de extensión y de multiplicación. En un rizoma no hay puntos ni posiciones fijas sino ramificaciones en todos los sentidos.

Diferente de una raíz (estructural), en un rizoma (pos-estructural) constantemente se conectan nuevos eslabones semióticos. Más allá de la universalidad de la lengua, presenta concurrencia de dialectos, de *patois*, de *argots*. No hay una lengua maestra que rija el discurso sino circulación de regímenes de signos muy diferentes e incluso estados de no-signos. El rizoma no se deja reducir ni a lo Uno ni a lo múltiple (que parte de lo Uno). No es entonces el Uno que se convierte en dos, tres, cuatro o cinco. Al estar compuesto por dimensiones y no por unidades, el rizoma responde al principio de multiplicidad, como explican Deleuze y Guattari.

> Las multiplicidades son rizomáticas y denuncian las seudo-multiplicidades arborescentes. No hay unidad que sirva de pivote en el objeto, ni que se divida en el sujeto.[60]

El rizoma no tiene relación con lo Uno, es decir que no hay necesariamente conexión con trazos de la misma naturaleza. A diferencia de los árboles y de sus raíces, conecta un punto cualquiera con cualquier otro punto cualquiera.

Tomando el modelo del libro, dirán Deleuze y Guattari que "no hay nada que comprender, pero sí mucho que aprovechar"; nada que interpretar pero mucho que experimentar. El libro no es un árbol-raíz sino planicie de un rizoma "para el lector al que le conviene". Por ello, sugieren:

> Haced rizoma y no raíz, ¡no plantéis jamás! ¡No sembréis, picad! ¡No seáis uno ni múltiple, sed multiplicidades! ¡Haced la línea y jamás el punto! [...] ¡Sed rápidos, incluso sin cambiar de lugar! [...] ¡No suscitéis un General en vosotros! [...][61]

Dada la cualidad rizomática de todo lo que existe, el autor de ningún modo debería intentar hacer escuela o vanguardia. Éstas son *árboles* que tanto en su elevación como en sus caídas ridículas aplastan todo lo que sucede de importancia.

Gadamer: el juego, el símbolo y la fiesta

No obstante su equívoco título, *La actualidad de lo bello*[62] responde a la intención de Hans-Georg Gadamer (1900-2002) de encontrar argumentos que prueben, principalmente, *la actualidad del arte* en momentos en que, como advertía Adorno, ha llegado a ser evidente "que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia".[63]

Para Gadamer, la existencia del arte hoy, su "actualidad", está probada porque responde a necesidades básicas de todo ser humano. La justificación del arte encuentra entonces, hoy y siempre, una base antropológica. Concretamente, el arte se fundamenta en la necesidad de *juego*, de *símbolo* y de *fiesta*. Son éstas metáforas de rasgos definitorios del arte; a través de ellas vemos la importancia del automovimiento y de la autorrepresentación (juego), de la necesidad de completarse en el Otro (símbolo) y de estar en comunidad (fiesta). Juego, símbolo y fiesta son, en síntesis, imágenes claras de la siempre actuante "actualidad" del arte.

Que el arte no es *literalmente* "fiesta" resalta a primera vista, por lo cual nadie dudará de su uso metafórico. Resulta menos claro el uso metafórico de la palabra "juego", al menos si consideramos que existen obras de arte realizadas para ser *jugadas* por el espectador, como las máquinas de Tinguely, los cuadros ópticos de Gerstner, los juguetes de Torres García, los colchones de Minujin o los bloques geométricos de Gasperi. Por otra parte, el juego puede entrar en el programa operativo del artista, como sucede en el dadaísmo con su valorización del azar. Pero no siempre las obras están hechas para una recepción lúdica o son producto del juego. De allí que si consideramos el significado literal de juego (entretenimiento o diversión), ese término aplicado al arte, *en general*, sería metafórico. Así lo entiende Hölderlin cuando dice que la poesía es la más inocente de todas las ocupaciones porque "aparece bajo la forma modesta del juego".

También la palabra "símbolo" *como tablilla de recuerdo*, que es la acepción tomada por Gadamer, resulta ser una metáfora de obra de arte. La dificultad de entender esa palabra en sentido metafórico resulta de que también puede aplicarse al arte en sentido literal, al menos si tenemos en cuenta el Diccionario de la Real Academia Española. Encontramos allí la siguiente definición de símbolo: "una representación sensorialmente perceptible de una realidad". Pero el símbolo necesariamente transporta algo más. Señalaba Heidegger en *El origen de la obra de arte* que "además de ser una cosa acabada, la obra de arte tiene un carácter añadido. Tener un carácter añadido —llevar algo consigo— es lo que en griego se dice *symballein*. La obra es símbolo".[64]

Pasemos a considerar el primer fundamento antropológico de la obra de arte: ella es *juego*. El término hace referencia a un movimiento de vaivén que se repite continuamente, como en las expresiones "juego de luces" o "juego de las olas". Hay en ese juego un ir y venir constante, que no tiene vinculación a un fin extrínseco que vaya más allá del espacio del juego. También el término "juego" refiere al automovimiento y, en relación con ese significado, recuerda Gadamer lo que había observado Aristóteles: el automovimiento es el carácter fundamental de lo viviente. Lo que está vivo lleva en sí el impulso de movimiento.

Además de equipararse con el juego por ser automovimiento, el arte tiene otro elemento en común con él: la autorrepresentación. Sentimos que en el juego —y en la obra de arte— nos reconocemos, y este reconocimiento es fuente de gran placer. Ya había reparado Hegel en los primeros impulsos del niño cuando lanza piedras al río y admira los círculos que se dibujan en el agua. Esos círculos son su "obra" y *disfruta* de ellos porque son un reflejo de sí.

El trabajo del artista cumple con otra condición del juego: el poder del sujeto —racional— de darse fines y dirigirse a ellos conscientemente. En el juego los movimientos se ordenan y disciplinan de acuerdo con fines, como cuando el niño va contando cuántas veces rebota la pelota en el suelo antes de escapársele. Diferente de los fines de la vida práctica, el sujeto ejercita una conducta libre de cualquier fin dado desde fuera del juego mismo.

Otro rasgo del juego es el "jugar con"; hay *participatio*, participación interior activa que hace que el espectador sea finalmente parte del juego. Basta con mirar al público de un partido de tenis por televisión. "Es una pura contorsión de cuellos. Nadie puede evitar ese jugar-con", afirma Gadamer. El arte, en este sentido, es juego porque es *participatio*. También la experiencia de la fiesta como *participatio* llevará a su identificación con la obra de arte.

Luego de analizar la experiencia del arte como juego, y antes de considerar su identificación con la fiesta, se detiene Gadamer en otro fundamento antropológico de la obra de arte: su ser símbolo. Es éste un rasgo esencial, oportunamente tratado por filósofos como Heidegger, Goodman y Langer, entre otros. La obra de arte es símbolo en la medida en que, como ya vimos, remite a otra cosa y necesita, para completarse, de la presencia de un espectador.

Al definir al símbolo como "tablilla de recuerdo", Gadamer le está agregando al término (sin imagen) una imagen prestada. La tablilla de recuerdo es entonces *metáfora del símbolo*. Nos ubica en tiempos remotos, cuando el anfitrión daba al invitado un pedazo de madera cortado por la mitad para que, en un futuro, si algún descendiente de éste pasaba por el lugar pudiera ser reconocido. De manera similar, la obra de arte es símbolo en tanto es una mitad que requiere ser completada por otra mitad: el espectador.[65] A la imagen de la tablilla de recuerdo, Gadamer suma otra extraída de *Banquete* de Platón, la de una esfera partida en dos que da cuenta de la esencia del amor. Hay dos mitades que anteriormente habían formado parte de un ser completo y que, separadas luego, van buscando su complemento.[66]

Detengámonos ahora en la tercera metáfora de Gadamer: la de la fiesta. ¿Qué significa que *el arte es fiesta*? ¿Qué es lo propio de la experiencia de la fiesta?

> Si hay algo asociado siempre a la experiencia de la fiesta, es que se rechaza todo aislamiento de unos hacia otros. La fiesta es comunidad, es la presentación de la comunidad misma en su forma más completa. La fiesta es siempre fiesta para todos. Así, decimos que "alguien se excluye"[67] si no toma parte.

La metáfora de la fiesta se liga a la de *conversación*, tal como aparece en un verso de Hölderlin que Heidegger interpreta en *La esencia de la poesía*:

> *Mucho ha experimentado el hombre,*
> *a muchos celestes ha nombrado*
> *desde que somos una conversación*
> *y podemos oír unos de otros.*[68]

Todo autor, a través de sus obras, *conversa*, se comunica con los demás. La obra *habla*, habían dicho Valéry y Heidegger. Y Nietzsche destacó, en el mismo sentido, que el arte es el más alto punto de comunicabilidad entre los hombres.

La fiesta es comunidad; es la presentación de la comunidad misma en su forma más íntegra y evidente. Mientras el trabajo separa y divide, la fiesta une. Resulta sorprendente que, en el caso del arte, la posibilidad de comunicación con otros pueda darse en el silencio, en la soledad. Nos referimos a la experiencia de quien, solo frente a una obra, siente que otros podrían compartir con él ese momento. De este modo, la experiencia del arte, afirma José Jiménez, se convierte en "aprendizaje de la soledad".[69] Es esta dimensión profunda del arte la que más nos enriquece como seres humanos, siendo por eso fuente de gran placer.[70]

Como en el juego, la necesidad de la *fiesta* se refleja en su repetición. Las fiestas se repiten como repetimos el contacto con las obras que nos gustan.

La experiencia de la fiesta le permite a Gadamer introducir la idea de un "tiempo lleno" o "tiempo propio", diferente del tiempo del trabajo que resulta un tiempo vacío, que hay que llenar. La fiesta y el arte *ofrecen* tiempo y nos invitan a demorarnos:

> [...] en la experiencia del arte, se trata de que aprendamos a demorarnos de un modo específico en la obra de arte [...] La esencia de la experiencia temporal del arte consiste en aprender a demorarse.[71]

Existe un "tiempo propio" de la música, de la danza, de la poesía y también de las artes espaciales, como la pintura o la escultura, en la medida en que éstas se desarrolla un discurso. Pensemos, en particular, en el discurso metafórico, donde las partes no están adheridas superficialmente ni actúan como un fragmento inerte, perezoso, arrastrado por la corriente del habla. Por el contrario, operan dentro de un organismo vivo y hacen a su vida misma.

Los ejemplos citados a lo largo de este capítulo muestran que el protagonismo de la metáfora excede el campo del arte, siendo uno de los modos más filosóficos de pensar, un sólido instrumento heurístico, un arte del descubrimiento, como también un medio privilegiado de transmisión de ideas. Es que la

imagen metafórica, como apariencia *lúcida*, lleva a una percepción más atenta y aguda de los objetos. Con ella, vemos lo que antes pasaba desapercibido. Lejos de quitarle seriedad a las cosas, haciéndolas ligeras o inocentes, la metáfora resulta ser su más auténtico nombre.

Notas

1 M. de Unamuno, *Ensayos*, tomo V, Madrid, publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1917, pp. 44-45 (las cursivas son nuestras).
2 G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, París, Les Éditions de Minuit, 1993, p. 11.
3 G. Lakoff y M. Johnson, *Philosophy in the Flesh*, Nueva York, Basic Books, 1999.
4 Los textos citados de Heidegger han sido incluidos en el volumen *Interpretaciones sobre la poesía de Heidegger*, Barcelona, Ariel Filosofía, 1983.
5 J. Ortega y Gasset, "Las dos grandes metáforas", *Obras completas*, vol. II, Madrid, Taurus, 2004, pp. 505-517.
6 Cf. J. J. Lanz, "José Ortega y Gasset, filosofía y literatura", *Revista de Occidente*, nº 300, mayo de 2006, pp. 23-48.
7 J. Ortega y Gasset, *Sobre la razón histórica*, Madrid, Revista de Occidente y Alianza, 1983, p. 203.
8 *Ibíd.*, p. 220.
9 E. Oliveras, "Imagen y discurso", *Semiótica de las artes visuales*, Buenos Aires, CAYC, 1980, pp. 72-78.
10 R. Harré, *The Principles of Scientific Thinking*, London, MacMillan, 1970, p. 12.
11 Cf. G. Dickie, *El círculo del arte*, Buenos Aires, Paidós, 2005.
12 Véanse pp. 158-169.
13 Cf. Ch. S. Peirce, *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974, p. 56.
14 Cf. M. Augé, *Los "no lugares"*, Barcelona, Gedisa, 1993, p. 99.
15 Véase p. 14.
16 H. Blumenberg, *Salidas de caverna*, Madrid, Visor, 2004.
17 Platón, *República*, Barcelona, Gredos, 1992, p. 290.
18 T. Hobbes, "De Cive", en *Hobbes* (antología de Enrique Lynch), Barcelona, Península, 1987, pp. 185-361.
19 T. Hobbes, *Leviatán o la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 102.
20 *Ibíd.*, p. 141.
21 *Ibíd.*, p. 102.
22 A. Schopenhauer, *Parábolas, aforismos y comparaciones*, Barcelona, Edhasa, 1995, pp. 13-14.
23 S. Freud, *New Introductory Lectures on Psycoanalysis*, Londres, Pelican, 1973.
24 S. Kofmann, *Nietzsche et la métaphore*, Paris, Galilée, 1983.
25 M. Cacciari, *El dios que baila*, Buenos Aires, Paidós, 2000, p. 101.
26 P. A. Rovatti, "Nietzsche: un niño juega a orillas del mar", *Como la luz tenue. Metáfora y saber*, Barcelona, Gedisa, 1990, pp. 77-88.

27 G. de Chirico, *Memoria della mia vita*, Milán, 1962 (v. or., 1945).
28 F. Nietzsche, *La ciencia jovial*, Caracas, Monte Ávila, 1992, pp. 114-115.
29 *Ibíd.*, p. 115.
30 M. Cragnolini, "La metáfora del caminante en Nietzsche", *Ideas y Valores*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, nº 114, 2000, pp. 51-64.
31 *Ibíd.*
32 H. Blumenberg, *Naufragio con espectador*, Madrid, Visor, 1995.
33 H. Bergson, *La pensée et le mouvant*, París, Presses Universitaires de France, 1946, p. 185 (nuestra trad.).
34 H. Bergson, *L'évolution créatrice*, París, Presses Universitaires de France, 1948, p. 16 (nuestra trad.).
35 *Ibíd.*, p. 3.
36 La importancia de las ideas de Bergson en la consideración de las diferencias está en la base de notables trabajos de M. Serres ("Solides, fluides, flammes", *Le pasaje du nord-ouest*, París, Minuit, 1980) y G. Deleuze ("La conception de la différence chez Bergson", *Les études bergsonniennes*, t. II, París, 1956, pp. 79-112, y *Le bergsonisme*, París, PUF, 1968).
37 H. Bergson, *La pensée et le mouvant*, op. cit., p. 174.
38 *Ibíd.*, p. 208.
39 P. A. Rovatti, "Bergson: la nuance", *Como la luz tenue*, op. cit., p. 101.
40 Véase el análisis que realiza Benjamin de la relación entre el concepto de *durée* bergsoniana y la memoria involuntaria proustiana (W. Benjamin, *Sobre algunos temas en Baudelaire*, Buenos Aires, Leviatán, 1999, pp. 10-11).
41 M. Proust, *En busca del tiempo perdido, I. Por el camino de Swann*, Madrid, Alianza, 2000, p. 5:6.
42 *Ibíd.*, p. 61.
43 *Ibíd.*, pp. 62-65.
44 W. Benjamin, "Tesis de filosofía de la historia", *Discursos interrumpidos I, Filosofía del arte y de la historia*, Buenos Aires, Taurus, 1989, pp. 177-191.
45 *Ibíd.*, p. 188 (el destacado es nuestro).
46 La obra de Klee está atravesada por representaciones de ángeles, a veces de apariencia humanamente tragicómica. Para más detalles acerca de la adquisición del *Ángelus Novus* por Benjamin véase G. Scholem, *Walter Benjamin y su ángel*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 46-49.
47 W. Benjamin, "Tesis de filosofía de la historia", op. cit., p. 183.
48 *Ibíd.*, p. 182.
49 W. Benjamin, *Sobre algunos temas en Baudelaire*, op. cit., pp. 26-33.
50 *Ibíd.*, p. 32.
51 P. A. Rovatti, *Como la luz tenue*, op. cit., pp. 110-132.
52 *Ibíd.*, pp. 110-111.
53 J. Derrida, *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989 (v. or., 1967). En este texto se incluyen dos trabajos referidos a la metáfora de la luz negra: "Cogito et histoire de la folie" y "Violence et métaphysique, essai sur la pensée d'Emmanuel Lévinas", publicados ambos en la *Revue de Métaphysique et de Morale*, nº 3-4, 1964.
54 *Ibíd.*, p. 115.
55 Rovatti colaboró con G. Vattimo en la edición de *Il pensiero debole*, obra que ha sido traducida al español con el título *El pensamiento débil*, Madrid, Cátedra, 1988 (trad. Luis de Santiago).

56 *Ibíd.*, p. 125.
57 J. Derrida, "Carta a un amigo japonés", *Revista de Estética*, Buenos Aires, CAYC, 1985, nº 4, p. 16. Véase p. 169.
58 J. Derrida, "La mythologie blanche", *Rhétorique et philosophie*, Poétique 5, París, Seuil, 1971 ["La mitología blanca", *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1994].
59 G. Deleuze y F. Guattari, *Rizoma*, Valencia, Pre-textos, 1977, p. 16.
60 *Ibíd.*, pp. 18-19.
61 *Ibíd.*, pp. 60-61.
62 H. G. Gadamer, *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1996.
63 Th. Adorno, *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1980, p. 9.
64 M. Heidegger, "El origen de la obra de arte", *Caminos del bosque*, Madrid, Alianza, 2000, p. 13.
65 El espectador como parte esencial de la obra de arte es tema principal de la teoría institucional del arte de George Dickie. Cuando un artista hace una obra, la hace *para* un público. Y aun en el caso de autores que no quieren mostrar sus obras, por considerarlas indignas de presentación, pone de manifiesto que son un tipo de cosas *para* ser presentadas (de otra manera, no tendría sentido considerarlas indignas de presentación). En consecuencia, la noción de público "ronda siempre en el trasfondo, aun cuando el artista rechace presentar su obra" (G. Dickie, "The Institutional Theory of Art", *Introduction to Aesthetics*, Oxford University Press, 1997, p. 89). Cf. del mismo autor, *El círculo del arte*, Buenos Aires, Paidós, 2005.
66 Cita Gadamer una historia bellísima contenida en el *Banquete*: "Aristófanes narra una historia, todavía hoy fascinante, sobre la esencia del amor. Cuenta que los hombres eran originalmente seres esféricos; pero habiéndose comportado mal, los dioses los cortaron en dos. Ahora, cada una de estas dos mitades, que habían formado parte de un ser vivo completo, va buscando su complemento. Éste es el *symbolon tou anthrôpon*; que cada hombre es, en cierto modo un fragmento de algo; y eso es el amor: que en el encuentro se cumple la esperanza de que haya algo que sea el fragmento complementario que nos reintegra. Esta profunda parábola de encuentro de almas y de afinidades electivas puede transferirse a la experiencia de lo bello en el arte" (H. G. Gadamer, *La actualidad de lo bello*, op. cit., pp. 84-85).
67 *Ibíd.*, p. 99.
68 M. Heidegger, "Hölderling y la esencia de la poesía", *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderling*, Barcelona, Ariel, 1983, p. 59.
69 J. Jiménez, *Teoría del arte*, Madrid, Tecnos, 2002, p. 249.
70 Se preguntaba Kant si el sentimiento de placer antecede al juicio estético (por el que declaro: esto es bello o esto es arte) o a la inversa. Responderá que el placer estético tiene por fundamento y es consecuencia de "la universal aptitud de comunicación del estado del ánimo", en tanto las facultades de la imaginación y del entendimiento, en juego libre, se encuentran en todos los seres humanos. Dice Kant: "Es, pues, la universal aptitud de comunicación del estado del ánimo en la representación dada, la que, como condición subjetiva del juicio de

gusto, debe estar en el fundamento de éste y tener como consecuencia el placer en el objeto" (E. Kant, *Crítica de la facultad de juzgar*, Caracas, Monte Ávila, 1991, p. 123).

[71] H. G. Gadamer, *La actualidad de lo bello*, op. cit., pp. 110-111.

Bibliografía

Aldrich, Virgil, "Visual Metaphor", *Journal of Aesthetic Education 2*, University of Illinois Press, 1968.

— "Form in Visual Arts", *British Journal of Aesthetics*, 11, British Society of Aesthetics, Oxford University Press, 1971.

Alston, William, *Filosofía del lenguaje*, Madrid, Cátedra, 1985.

Arnheim, Rudolf, "The Expressiveness of Visual Forms", en Melvin Rader (ed.), *A Modern Book of Aesthetics*, Nueva York, Holt, Rinehart and Witson, 1979.

Austin, J. L., *Philosophical Papers*, ed. de J. O. Urunson y G. J. Warnock, Oxford, Oxford University Press, 1979.

Ayer, Alfred, *Lenguaje, verdad y lógica*, Buenos Aires, Eudeba, 1965.

Bachelard, Gaston, *Le nouvel esprit scientifique*, París, Presses Universitaires de France, 1963.

Barfield, Owen, "The Meaning of the Word «Literal»", en L. C. Knight y Basil Cottle (eds.), *Metaphor and Symbol*, Londres, Butterworths Scientific Publications, 1960.

— *Poetic Diction: A Study in Meaning*, Middletown, Conn., Wesleyan University Press, 1973 (1ª ed., 1928).

Barthes, Roland, *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica. Ayudamemoria*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974.

— *El placer del texto*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974.

— "Rhétorique de l'image", *Communications*, nº 4, París, Seuil, 1964.

— "Eléments de Sémiologie", *Communications*, nº 4, París, Seuil, 1964 (versión cast.: *Elementos de semiología*, Madrid, A. Corazón, 1973).

Beardsley, Monroe C., "How metaphors work: a reply to Donald Davidson", en S. Sachs, *On Metaphor*, Chicago, The University of Chicago Press, 1978.

— *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*, Cambridge, Hackett Publ. Co. Inc., 1981 (1ª ed., 1958).

— "Metaphor and Falsity", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Temple University, Philadelphia, vol. 53, 1976.

— "Metaphorical Senses", *Nous*, Indiana University Press, Bloomington, Indiana, vol. XII, Nº 5-6, marzo de 1978.

— "The Metaphorical Twist", *Philosophy and Phenomenological Research*, 22, Brown University, Providence, 1962.